anxa
88-B
3280

DAS KÜNSTLERBUCH

BAND II

Max Klinger

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG.

Hans Thoma lit.

GIFT·GEGEN·GIFT
EX·LIBRIS
DR·BRUNO·SKIAREK

Meiner lieben Schwester Franzel!

Henny.

9./III. 1899.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/maxklinger00meis

MAX KLINGER

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung
in fremde Sprachen, sind vorbehalten.

Franz Hermann Meissner.

Schuster & Loeffler.

MEINEM EHEMALIGEN LEHRER

DR. PHIL. KARL FREY

PROFESSOR FÜR NEUERE KUNSTGESCHICHTE
AN DER BERLINER UNIVERSITÄT

IN DANKBARER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET

DAS KÜNSTLERBUCH

EINE KLEINE
AUSGEWÄHLTE REIHE VON
KÜNSTLERMONOGRAPHIEEN

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

BAND II

MAX KLINGER

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

MAX KLINGER

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

ZWEITES TAUSEND

1899
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

MAX KLINGER.

Motto: „Sieh' dir die Kunst an, von der man mit der Zeit hoffentlich immer mehr lernen wird, dass in ihr die eigentliche Naturgeschichte, die natürliche Entwickelungsgeschichte der Menschheit wie in einem hellen Spiegel uns vor Augen steht."
(W. Bölsche, Liebesleben in der Natur.)

Aus den »Graphischen Künsten« 1891.

Das erste Künstlerauftreten in der Öffentlichkeit zeigt gemeinhin denselben rosigen Schimmer wie die erste Liebe. Alle Illusionen, deren eine junge Seele fähig ist, und jenes echte Mitempfinden bei Angehörigen, Verwandten, Lehrern, Freunden, ja selbst bei der Kritik mit einer noch ecken- und kantenlosen jungen Menschenblüte klingen da mit hellem Wiederhall zusammen und scheinen eine sonnige Zukunft einzuläuten. Man hört es oft noch nach Jahrzehnten, wenn man es nicht selbst erlebt hat, aus dem Tonfall heraus, mit dem ein Künstler von

diesem Augenblick spricht: wie schön war er! Er war um so schöner, je weniger man von der Welt, von ihren Bewegungsgesetzen, von den Entwickelungsbedingungen verstand. — Und doch ist ein Erstauftritt fast stets für die Laufbahn so belanglos wie nur möglich. Laue Erfolge nützen so wenig als sie schaden, — zu frühe Erfolge haben fast immer das hippokratische Gesicht baldigen künstlerischen Versandens für das Auge des Eingeweihten, — Misserfolge scheiden nur die Untüchtigen von vornherein aus der Wettkämpferzahl; die Begabten und Willensstarken bleiben unberührt davon; für sie bedeutet der Durchfall nur die erste schmerzliche Erfahrung an der Welt. — Aus der nächsten Vergangenheit lassen sich Dutzende von Beispielen anführen; es sei nur an Cornelius, Makart, Menzel und Böcklin (bei des Letzteren erstem Auftreten in Berlin!) erinnert. Der erste wie der einzelne Schritt in der Künstlerlaufbahn bedeutet eben nichts, — der unbeirrt sich auswachsende Charakter ist in der Kunst Alles, — ja, er ist mit einem kleinen Vorbehalt sogar mehr als das Talent. —

Auch Max Klinger ist vor 20 Jahren in Berlin auf die drolligste Weise ausgepfiffen worden und nahezu mit einem vollen Misserfolg auf die Bühne der Öffentlichkeit zuerst getreten. Das war 1878 in der Frühjahrs-Schülerausstellung der Berliner Akademie. Man sah ein Bild mit einem jungen Mann, der sich an einer Kirchhofsmauer der Hasenhaide mit gespanntem Revolver vier Strolche vom Leibe hielt, und lobte es lau. — Eine Folge von Federzeichnungen für das spätere Radierwerk

vom »Handschuh« begegnete kühler Zurückhaltung, weil man die Sache nicht verstand. Das war anscheinend eine Liebesgeschichte, — und doch wieder keine. Es war ja eigentlich kein dazu nötiges Mädel vorhanden, keine argwöhnische Schwiegermutter, keine Verlobung und Hochzeit, kein Bösewicht von Nebenbuhler. Diese Phantasieen waren einfach so sonderbar, dass braven Leuten bange um die geistige Gesundheit dieses Zeichners wurde. — Die andere Zeichnungsfolge vom »Thema Christus« aber war der eigentliche »Sündenbock«, auf den sich reichlich die Schalen des Zorns und sittlicher Entrüstung ergossen. So dreist hatte noch Keiner gewagt, die heilige Legende humoristisch zu behandeln, und so beissend hatte auch noch Keiner das p. t. Publikum unter dem Bilde desjenigen von anno 30 nach der Heilandsgeburt angezapft wie hier, wo das »historische« Ergriffensein der Menge von Gestalt und Lehre des Messias als ganz gemeine Radaulust angenagelt war. Alles schimpfte darüber; nur L. Pietsch lobte das künstlerische Geschick und Lewin knüpfte eine prophetische Weissagung wegen Klingers Zukunft daran. Er sollte leider das Eintreffen derselben nicht mehr erleben; es wäre ihm Balsam auf die Wunde gewesen, dass er damals wegen seines Eintretens für diese seltsamen Dinge in seinem eigenen Blatte angegriffen wurde. — Während aber alle Welt über die Christusfolge schimpfte, lachte eine Gruppe von Malern aus vollem Halse über diese Blätter, wie sie schon bei deren Entstehen darüber gelacht hatten. Das waren die Stammgäste vom »Hungerturm« in der Hohenzollern-

strasse, — Prell, Voigtländer, Krohg und noch ein paar Andere, die dort mit Klinger hausten, in ihm ihr Haupt verehrten, den Beginn der »modernen« Kunstbewegung bis auf den fehlenden Einen in sich darstellten und nebenbei den kunstsinnigen Hauspförtner Piefke begönnerten. Sie kannten nämlich die Vorgeschichte dieser Christusblätter. Der Anlass dazu war ihr dänischer Genosse Christian Krohg, der heute als geschickter Marinemaler in Kopenhagen sitzt, damals aber in Berlin studierte. Der ewige Mangel an Denaren, der bei jungen Leuten meist chronisch ist, gab ihm die Idee zum Wettkampf um ein Altargemälde für einen nordischen Flecken Kragerö ein. Er hatte nie Derartiges gemacht, lief tiefsinnig umher, fragte Jeden um Rat und bekam die drolligsten wie unglaublichsten Vorschläge von der ausgelassenen Freundschaft zu hören. Er war im Nu die komische Figur mit der ewigen »Konkurrenz von Kragerö« im »Hungerturm« geworden. Eines Tags sagte Klinger während solcher Scherze mit pfiffigem Ernst zu ihm: »Krohg, mein Sohn, ich sehe, dass Du's nicht fertig bringst; wart' ab, ich helfe Dir.« Das gab Halloh, — ein halbes Dutzend Köpfe guckte über die Schultern des Zeichnenden, und wie nun mit genialem Wurf Vorgang und Figuren mehr und mehr sichtbar wurden und ihren kostbaren Humor entfalteten, da wollte der Jubel kein Ende nehmen. Zu empfängnisfrisch waren diese jungen Seelen, als dass diese Linien nicht sogleich gezündet hätten. Einer der Freunde machte sich den Witz, das Thema mit dogmatischen Gründen anzugreifen, worauf Klinger

seelenruhig zu einem zweiten Bogen griff und ein neues Bild unter allseitiger Spannung begann, das dieselbe schlagende Mache trug und mit derselben überwältigenden Charakteristik die Ausgelassenheit des Kreises hervorrief. — Der Anerkennungswiederhall bei den Freunden aber hatte eine solche Kraft und Innerlichkeit in die Künstlerhand gelegt, dass Klinger bei einsamer Betrachtung des Gemachten zur Fortsetzung angeregt ward. Aus dem Humor wurde Ernst, — das Gelungensein veranlasste die öffentliche Vorführung der Blätter auf der schon genannten Ausstellung; sie erregten bei der unvorbereiteten Menge Widerstand und Zorn. — In dieser ebenso drolligen als klassischen Weise ist Klinger zuerst seiner Mitwelt bekannt geworden! — —

* * *

So barock, launisch, übermütig aber der Geist dieser Blätter auch war, eine so neuartige Auffassung vom Thema auch dies winzige Päckchen von Zeichnungen in das verdutzte Publikum geradezu schleuderte, — — so wenig überraschend konnten sie eigentlich für den unbefangenen Kunsthistoriker, wie Lewin z. B., sein. Denn nur das grössere Genie und die Freiheit, mit der dieser junge Akademiker das System auf moderne Empfindung und modernes Sehen angewandt hatte, trennte ihn von Genelli, Schwind und deren Vorläufern bis in die deutsche Frühzeit hinein. Er fusste im Grunde auf diesen nur ein bis zwei Jahrzehnte älteren Vorgängern und war dem »jungen« Menzel in allem

Zeichnerisch-Illustrativen trotz aller Neuartigkeit seiner Blätter viel verwandter als Irgendeiner. Um es kurz vorweg zu schicken: Klinger ist von seinem ersten Schaffen ab ein kühner und wohl unser grösster Eroberer auf einer geschichtlich gegebenen Bahn, — ein Revolutionär ist er nie gewesen. —

Ex-libris H. Klinger.

Geistiger und seelischer Natur ist die eigentümliche Kunstgabe der Germanen. Denkkunst, Dichtung, die auf mathematischen Eigenschaften beruhende Musik sind ihre natürlichen Kunstgebiete. Ihnen ist der Sinn für die Wirklichkeit gebunden, — sie haben das innerliche Schwergewicht auch bei der Pflege der anderen Künste immer betont. Die Gothik mit ihrem starken Gefühlszuge hat nur in Deutschland ihre höchste Blüte erreicht, — die Bildhauerei hat bei uns bis zur Renaissance wesentlich die seelischen Gesichtspunkte statt der formalen vertreten, — das ursprüngliche Wesen der Malerei als Buchkunst ist in unserem Schaffen bis heute erkennbar. Wie eng hängt das Alles mit unseren stimmungsvollen alten Städten zusammen! Hohe Mauern, schmale Gassen, Giebelbauten mit hohen Dachhauben, Butzenscheiben, kleine, trauliche, dämmerige Gelasse. Engster Zusammenschluss des Familienlebens und davon seelische Übergewalt über den Menschen. Kraus, schnurrig,

eckig, in Träume versponnen erscheint der Deutsche der Vergangenheit dem schwungvoll-freien Wesen des Romanen gegenüber. Ein Genie im Kleinen und Verborgenen hängt er sich an jene Künste und Kunstweisen, bei denen einsames Erfinden und stillvergnügtes Aushecken zur Geltung kommt. Er tiftelt für sich ohne Bedürfnis nach einem Publikum und dem Markt, ohne eigentlichen Drang nach Gefeiertwerden. Er ist bei seinem unpersönlichen Mitteilsamkeitshang der natürlichste Erfinder des Buchdrucks, der Holzschneide- und Kupfertafel-Kunst, die auch in seiner Hand die höchste Blüte erleben. — Wer je im Dürerhaus zu Nürnberg war, durch die stillen Wohnräume Meister Albrechts schritt und dann in der niederen und lichtarmen Werkstatt weilte, — wer diese kleine und eng abgeschlossene Welt mit ihrem Umkreis draussen auf sich wirken liess, der muss diesen Grundnerv der deutschen Kunst gespürt haben. Schongauers und Dürers schönste Werke gehören der Griffelkunst an, — Holbeins Ruhm ist nicht auf seine Meisterbildnisse, sondern auf die Holzschnittfolge der Todesbilder aufgebaut. Vor der nachgiebigen, mit wenigen Strichen so Viel sagenden und die Phantasie entfesselnden Holzschnitt- und Kupfertafel, vor dem Papier mit dem Silberstift in der Hand muss man sich diese grossen Meister in ihren besten Stunden denken. Die beflügelte Einbildungskraft erschaute dann ohne Sorge um haarscharfe Wirklichkeit die Welt draussen als ein köstliches Gerank von lieblichen, anmutig-stillen, ernsterfüllten oder drolligen Geschehnissen, — sie nimmt

dem Poeten die Feder aus der Hand und erzählt an seiner Stelle in behaglichem Nacheinander, was die Künstlerseele bewegt. Und das ist die eigentliche Sprachform der deutschen Kunst geblieben. Sie begegnet uns bei den stammverwandten Niederländern bis zu Lukas von Leyden und Rembrandt weiterhin, — bei den Engländern wie Hogarth z. B., — sie tritt zurück, als Deutschland mit dem dreissigjährigen Krieg geistig fast vernichtet und welscher Nachahmung für lange verfallen war, — sie erwachte aber mit den ersten Zeichen nationaler Selbstbesinnung bei Chodowiecki, dem in Carstens, Cornelius, den Nazarenern wieder die ersten richtigen Griffelkünstler nachfolgen. Und welch' eine Fülle klangvoller Mundarten entwickelt sich alsdann in dieser Griffelsprache bei Rethel, Genelli, Schwind, L. Richter, Menzel bis zu dem Künstlerkreis der »Fliegenden Blätter«, der dieser Kunstweise damit eine Volkstümlichkeit erwarb, wie sie seit der Reformation für die Kunst nicht mehr bestanden hat.

Ist es beim Deutschen die poesie- und stimmungsfrohe Fabel- und Schilderungslust, die harmlose Mitteilsamkeit, der die Griffelkunst eine so reiche Pflege dankt, — so sind es merkwürdig veränderte Ziele, die hier und da einem romanischen oder wenigstens nicht rein deutschen Künstler von Bedeutung Grabstichel und Radiernadel zu freien Phantasie-Schöpfungen in die Hand gedrückt haben. Rembrandt allein äusserte in dieser Form seine Freude an der malerischen Wirklichkeit, — bei den anderen Ausländern zeigt sich die Geistigkeit dieser Darstellungsweise in Kritik und

Satire. In Gährungszeiten mit verlorenem Schönheitssinn und unter dem Druck unerträglicher politischer und socialer Verhältnisse haben oft freie Geister und scharfe Beobachter zum Griffel statt zum Pinsel gelangt und damit ihrer Zeit ein Spiegelbild hingezeichnet. Gewährt doch diese künstlerische Sprachweise dem Satiriker leicht die weite Verbreitung des Buchdrucks ohne so gefährlich wie dieser zu sein. Der Spanier Goya, — Klingers technischer Vorläufer, — blieb durch die Bildhaftigkeit seiner blutigen Satiren auf die Inquisition und die Staatsgräuel gedeckt, während das Wort ihm den Hals gekostet hätte. Der Lothringer Callot ist eine ähnliche französische Erscheinung, während der englische Satiriker Hogarth im Wesentlichen als blosser Stecher seiner moralisierenden Gemäldefolgen nur bedingt hierher gehört. Ein voller Griffelkünstler dieser Art hingegen war Rops, der geniale Ausdeuter und Herold der fieberhaften französischen Sinnlichkeit. —

Die Kunst von Max Klinger ist theoretisch das volle Erbe aller dieser geschichtlichen Vorgänger, ohne dass eine Spur von Eklektik zu Tage träte. Ihre Gedankenfäden laufen bei ihm zusammen, — wo sie aufhörten, beginnt seine Sprachweise. Woher es kommt, dass nicht nur Dürer, Holbein und Menzel in ihm eine neuartige Auferstehung feiern, sondern auch Goya, Hogarth, Wiertz für ihn zu fruchtbaren Anregern werden, um eine »Griffelkunst« entstehen zu lassen, die in einem Dutzend von Werken das Ideen- und Seelenleben fast der gesamten Gegenwart zu umfassen scheint. Wenn seine Vorstellungskreise und seine Formen-

sprache dabei soviel mächtigere und reichere Anblicke bieten als die seiner Vorgänger, und die Neuartigkeit wie die Höhe seiner Kunst einen so gewaltigen Fortschritt zu verzeichnen scheinen, so vergesse man nicht, dass das Schicksal ihn zum Zeitgenossen einer der stärksten Neubildungen seit Jahrhunderten gemacht hat. Sein Lebensmilieu ist bedeutender selbst als das von Dürer und Holbein. Grosse politische, sociale, wissenschaftliche, litterarische, malerische, musikalische Ereignisse der letzten Jahrzehnte haben ihm den rohen Stoff in unendlicher Fülle dargereicht. Als Künstler, Denker, hochnervöser Empfinder hat er unbedingt eine der stärksten Begabungen mitgebracht, . . . aber die schaffensdurstige und nach neuer Schönheit ringende Zeit war sein mächtiger Helfer . . . sie gab seinem Werk die durchgeistigte Physiognomie! In dieser Rückwirkung der Gegenwart auf ihn wurzelt Klingers zweifellose Grösse . . . ihr sind in der Kehrseite gewisse Mängel zuzuschreiben. Die satte harmonische Schönheit eines Raffael darf man nicht überall als Massstab an ihn legen... wohl aber findet man zwischen ihm und Michelagniolo und Dürer als den Söhnen einer gleich stark bewegten Epoche die schlagendsten Ähnlichkeiten. — — — Eine hochinteressante Erscheinung dabei ist diese, dass Klinger niemals die in der Kunst so leicht bedenklich werdende »patriotische Phrase« ausgesprochen hat, — das Deutsche über Dürer hinaus bis zum Mythos anscheinend nicht kennt, vielmehr als ein geistiger Kosmopolit der nationalen Kulturtheorie sogar misstrauisch gegenübersteht, — und doch im blossen Sichüberlassen

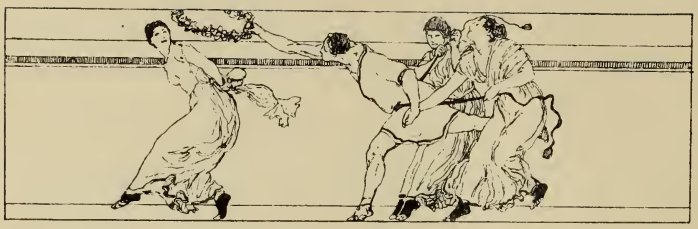
Max Klinger.

Nach einer Aufnahme von Herrn Professor Dr. E. Lehmann in Leipzig.

an sein künstlerisches Schwergewicht der erschöpfende Abdruck des deutschen Kunstgenius in unserer Zeit geworden ist. — —

* * *

Das heiterste Vorspiel leitet die glänzende Laufbahn von Max Klinger ein. Er hat gleich Goethe eine köstliche Jugend verlebt, aber auch gleich diesem die Schuld an das Schicksal durch selbstvergessenen Fleiss abgetragen. Klinger ist am 18. Februar 1857 in Leipzig geboren. Er genoss nicht bloss die »bevorzugte Kinderstube«, sondern auch die Gnade, von seinem ersten Schritt ab in die Kunst hinein in seinen Neigungen gehätschelt zu werden. Eine sehr liebevolle, gemütreiche, in ihrem Familienkreis aufgehende Mutter, von der alle Bekannten des Hauses rühmend sprechen, überwacht die ersten Lebenstage. Aber entgegen der herrschenden Theorie vom Muttererbe der Kunst hat Klinger sie nicht von ihr, sondern vom Vater erhalten, der seinerseits mit dem ersten Griff des Kleinen nach einem Bleistift gerade diesem Sohne die grösste Aufmerksamkeit zuwendet. Der vor einigen Jahren gestorbene alte Herr Klinger, dem Max einer Photographie nach namentlich in der Augenpartie sehr ähnlich sieht, hatte nämlich eigene Künstlerträume in der Jugend jäh unterdrücken müssen. Noch vorhandene Arbeiten zeugen von einem nicht gewöhnlichen Talent. Es muss ein harter Kampf der Entsagung gewesen sein, aber seine Thatkraft überwand ihn. Er wurde Kaufmann und Fabrikant, arbeitete sich mit kluger Umsicht und unermüdlicher Ausdauer hoch und er-



Aus einer Akademikerball-Karte von 1878.

warb in der solidesten Weise ein sehr bedeutendes Vermögen. Aber die Jugendsehnsucht verblasste nicht ganz, sondern glimmte fort und hatte eines Tages unter der dunklen Hand des Vererbungsgesetzes Fleisch und Blut bei seinem zweiten Sohn bekommen. Mit welcher Lust mochte er die ersten instinktiven Regungen bei diesem Kinde bemerkt, — mit welch' herzpochendem Staunen als Kunstverständiger beobachtet haben, wie wundersame Erfüllung seinem Jugendtraum in diesem Sprössling werden sollte! Er hat jedenfalls mit der grössten Liebe die Entwickelung des Kindes überwacht und mit einer seltenen Opferwilligkeit dem Erwachsenden alle Wege geebnet, sodass er sich ohne jede Nebenrücksicht seinem Schaffenstrieb überlassen konnte. Das war der einzige wirkliche Luxus, den der alte Herr ausser dem schönsten Parkgrundstück von Leipzig späterhin sich leistete. Dafür konnte er aber auch, nachdem er das Geschäft dem Jüngsten übergeben hatte, im Kreise seiner sorgsamen Hausfrau und zweier anmutigen Töchter die letzten Jahre in dem schönen Bewusstsein verleben, dass sein

Ältester als Chemiker von Ruf die ersehnte Universitätsprofessur (jetzt in Königsberg) erhalten hatte und sein Zweiter bereits im 34. Lebensjahr für einen der grössten Künstler aller Zeiten erklärt worden war.

Den Kunsttrieb, die Thatkraft, die Ausdauer, das Selbstvertrauen hat Klinger von diesem Vater; von der Mutter das tiefe Gemüt. Er war im besten Sinne für die Kunst belastet. — Das zeigt sich in den ersten Jahren schon in einer unglaublichen Kritzellust; wo er stand und lag, waren Bleistift und Kreide in seiner Hand und nichts vor ihm sicher; ein dämonischer Drang dazu macht ihn unempfindlich gegen die Aussenwelt, gegen alle Schulstrafen wegen seiner Schnörkelsucht. Als 10—14jähriger Knabe karrikiert er in einem Heft ungeschickt, aber voll starken Gefühls für das Leben wie charakteristische Erscheinung alle ihm bekannten Götter und Halbgötter. Immer wirft er schnell und übermütig im Spiel hin, — die Natur unmittelbar nachzuahmen, treibt es ihn nicht, — seine Phantasie ist zu unruhig dazu. —

Was bestimmt diese Phantasie? Seine Jugendlieblinge Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, der Simplicissimus einerseits, — andererseits die Heimatstadt Leipzig. Die Pleissestadt giebt einen der interessantesten Ortseindrücke, die ich kenne. Aussen eine nüchterne und öde Fabrikstadt ohne »Umgegend«, ist sie innen eine angenehme Stadt mit schmucken Häusern, kleinen Gärten, hübschen Villen. Im Kern hat sie am Rathaus-Viertel sehenswerte Bauten aus der deutschen Spätrenaissance-Zeit, viel Stimmung-

volles, Heimliches und zuweilen sogar Spukhaftes. Hier ist das Viertel, wo E. T. A. Hoffmann umgehen könnte. So viel Poesie die Örtlichkeit aber hat, so wenig Farbe bietet sie, so wenig eigentliche Malereindrücke. Die neueren Prachtbauten sind meist erst nach Klingers Fortgang entstanden; das heute mustergiltige Museum bot in seinen damaligen Anfängen noch nicht allzuviel Anregung. Die äussere Erscheinung der Stadt mitsamt der reizarmen Umgegend gab einem künftigen Maler keine lockenden Vorbilder, aber sie musste auf die Phantasie wirken und diese mit Sehnsucht in eine schönere Ferne füllen. Und dies ist es auch, was Klinger eine Reihe der lieblichsten Landschaften der Gegenwart hat schaffen lassen, trotzdem oder vielmehr weil er ein Leipziger war. Man ersehnt, was man nicht hat, — und die Italiener sind bekanntlich die schlechtesten italienischen Landschafter! — — Aber das Stadtäussere beförderte die Phantasie nicht allein, denn auch die Vergangenheit und der heutige Lebenspulsschlag haben Anteil daran. Leipzig hat eine quellfrische Überlieferung. Die Hochschule hat alten Ruf und ist mit vielen Berühmtheiten verknüpft. Gellert hat hier seine Fabeln und Lieder gedichtet, Goethe studiert und Auerbachs Keller unsterblich gemacht. Preller und Genelli haben vorübergehend gemalt. Von Bach, der Kantor an der Thomaskirche war, zu Richard Wagner, der hier geboren ist, geht die grosse Vergangenheit unmittelbar bis zu den Gewandhauskonzerten; Leipzig ist die deutsche Musikstadt. — Aber Leipzig ist auch der Mittelpunkt des

deutschen Buchhandels, der stets geistige Kämpfer aller Art heranzog; G. Freytag, Spielhagen, Auerbach haben hier zeitweise neben Anderen gehaust; Gottschall ist heute noch dortiger Litteraturpapst. Dieses Strömen der ganzen geistigen Arbeit Deutschlands durch die Kanäle des Leipziger Buchhandels hat seine Rückwirkung spürbar ausgeübt. Es ist viel Reichtum da und ein hoher Durchschnitt von Intelligenz; daher viel Regsamkeit, Verkehr, ein weltstädtischer Charakter; selbst die Physiognomieen der kleinen Leute auf der Strasse zeigen eine Durchbildung, wie man sie in dieser Art nur in der Mitte von Berlin, in Frankfurt und Köln findet. — — Dass dieses Zusammenwirken von Ortserscheinung, Vergangenheit, Lebenspulsschlag auf Klinger gerade nach der Seite der Phantasie und hohen Bildung eingewirkt hat, lässt sich durch Analogieschluss beweisen. Die Leipziger Künstlergruppe der letzten Jahrzehnte: Prell, Greiner, Stoeving, Müller-Schoenefeld, der Bildhauer Volkmann, also Klingers Landsleute, Freunde zum Teil und ungefähre Altersgenossen bezeugen durch die ausgesprochene Phantasie-Richtung und Geistigkeit ihres Schaffens, dass Leipzig auf einen künstlerisch Gearteten nach dieser Richtung hin einwirkt. Also beruht auch zu einem Teil das Klingerische darauf. —

Interessanter Weise ist neben diesen Wurzeln der Gedankenrichtung, des Kunsttriebs, der Phantasiefärbung in Rasse, Vatererbe, Heimateindrücken bei Klinger auch das mächtige Temperament unzweifelhaft auf eine Stammeseigenschaft zurückzuführen. Die Ober-

sachsen sind Germanen mit starker wendischer Mischung. Das Mischungsverhältnis bezeichnet zwei sehr verschiedene Menschenschläge. Der eine ist der fast slavisch betriebsame, gemütvolle, harmlose und bescheidene Durchschnittssachse. Sein Genügen an idyllischer Ruhe des Lebensabends, seine pedantische, am Kleinen hängende Weltbetrachtung drücken sich prächtig, wenn auch sehr einseitig, in der humoristischen Gestalt des »Partikulier Bliemchen« aus, dessen Wesen der alte Fontane ebenso einseitig als das des »Kaffeesachsen« bezeichnet hat. Ist schon die harmlose Gemütlichkeit dieses Menschenschlags darin gespiegelt, so fehlt doch die Kehrseite einer grossen Tüchtigkeit und zäher Ausdauer, die Sachsen zum blühendsten Staat in Deutschland gemacht hat. Neben diesem Durchschnittssachsen aber giebt es einen ausgesprochenen Herrentypus. Kühne und rücksichtslose Thatkraft, heisse Leidenschaftlichkeit, Selbstvertrauen und Ausdauer, hochnervöse Empfänglichkeit für Eindrücke der Aussenwelt, aber auch Pessimismus sind ihm eigen, — wie Fontane es in diesem Fall glücklicher ausgesprochen hat. Diesem Schlag verdankt Deutschland eine Reihe seiner grössten Männer und Sachsen die wichtige Rolle, die es in unserer frühesten Geschichte namentlich spielte. Von den neueren sächsischen Künstlern sind Herrennaturen von diesem Typus in den interessantesten Spielarten Richard Wagner, Max Klinger, Fritz von Uhde, auch Hermann Prell, wenngleich dieser mit rheinischem Blut gekreuzt ist. Klinger ist seit Wagners Tode der Hauptvertreter dieses Herrentypus, den sein

wildes Temperament, seine kühne Gestaltungs- und Eroberungskraft, seine Selbstsicherheit, sein Hang zur Düsterkeit, seine Aufnahmefähigkeit, sein tiefes Gemütsleben vielseitig offenbaren. —

Was dieser so begabte und belastete Knabe auch angegriffen haben würde, hätte einen grossen Zug, Bestimmtheit, hohe Intelligenz aufweisen müssen. Aber das Vatererbe war das stärkste und trieb den Jungen ohne Schwanken der Kunst zu. — Eines Tages musste damit Ernst gemacht werden. Bekannte und Sachverständige wiesen auf Gussow als ausgezeichneten Lehrer, — Bilder desselben gefielen Vater wie Sohn, — 1873 geht Max nach Karlsruhe zu diesem heute mit Unrecht in den Hintergrund gedrängten Meister, der jedenfalls als Lehrer wie Maltechniker von hohem Verdienst ist. Welcher Art die beiden Karlsruher Lehrjahre waren und wie der junge Leipziger dort hauste, ist mir nicht bekannt. Einer Zeichnung von 1875 nach sind es richtige Schuljahre, in denen der Lehrling sich zwischen Antike und Gussow hindurchmauserte. Es ist weder Fleisch noch Fisch, aber ersichtlich ist der Geist des jungen Zeichners viel reifer als die Hand. — Als Gussow dann 1875 nach Berlin berufen wird, geht Klinger mit; Karlsruhe hat keinen bemerklichen Einfluss auf ihn ausgeübt; aber Berlin wirkt wie ein Treibhaus: alle Leipziger Keime brechen binnen Kurzem auf. —

* * *

Berlin war für Klinger eine neue Welt. In diesen Jahren des ersten Aufenthalts von 1875—79, den nur das Leipziger Militärjahr von 1876 unterbrach, reift sich

der junge Künstler in einer geradezu seltsamen Vielartigkeit und Empfänglichkeit für die Welt draussen aus.

Das damalige Berlin lag noch unter dem Alpdruck der »Gründerjahre«, des wirtschaftlichen Niedergangs nach einer kurzen Blüte als werdende Weltstadt. Es war noch viel Idyll, Geheimrätlichkeit, bedächtiges Misstrauen gegen die Forderungen der 1870er Erfolge; die neuen Aufgaben in weltstädtischer wie weltstaatlicher Hinsicht waren noch nicht recht begriffen. Nur einzelne Gebiete rangen mit wirklich Neuem. In den exakten Wissenschaften gaben Virchow, Helmholtz den Ton an und Siemens mühte sich, mit der von ihm eingefangenen und gezähmten Erdenergie Industrie und Verkehr in grössere Bahnen zu lenken. In der Architektur hatten Wilhelm Böckmann und Hermann Ende nicht lange zuvor die Ära privater Monumentalbauten eingeleitet, — Menzel vertrat die exakte Darstellung in der Malerei, ohne dass man das Bedeutende darin recht begriff. Im Allgemeinen war solides Können und bürgerlicher Idealismus das Zeichen, unter dem die Kunst stand. Knaus, Gussow, Gentz standen neben Spielhagen, Julius Wolff, Fontane als tonangebend, — G. Richter und Lindau begannen etwa um diese Zeit als Blender aufzutreten, — der Fall Wagner erregte manchen Sturm bei den bravsten Leuten und forderte Ulk und Lästerung heraus. Moderne Bewegung gabs erst in ein paar Kneipen und für die Malerei nur innerhalb des »Hungerturms«, dessen vier Wände die Tiraden der jungen Stürmer geduldig auffingen und für sich behielten.

Phryne. Federzeichnung.

(Kgl. Nationalgallerie Berlin.)

Schlank, engbrüstig, schweigsam schreitet der junge Leipziger als ein stiller Beobachter durch diese neue Welt. Wohlerzogen, bescheiden, stets nett gekleidet, findet er bald Zutritt in die besten Häuser der Kunstwelt. Bei Gussow, bei Stettenheim, beim alten Gentz, in dessen traulichem Haus in der Hildebrandtstrasse man oft nicht atmen konnte vor Gedränge, aber stets vergnügt war und erlesene Kunstgenüsse zu kosten bekam, verkehrte er und war bald sehr bemerkt, obgleich er sich zum Paradegenie in keiner Weise hergiebt. Er lässt diese Welt auf sich wirken, aber er verliert sich nicht an sie, — er hatte die Klugheit, mitzunehmen, jung zu sein, sich aber nicht zu verbrauchen. Ebenso war er unter Genossen und Freunden. Kein Kopfhänger, kein Spielverderber, beliebt wegen seines goldechten Charakters, aber dennoch ein einsamer Mensch selbst in der Ausgelassenheit. Immer sonst sass er daheim, zeichnete und entwarf unaufhörlich, spielte leidenschaftlich Klavier. Er war so sicher in seinem Wollen und fühlte sich so ausserhalb des herkömmlichen Rahmens, dass der Neunzehnjährige während des Militärjahrs daheim erklärte, nicht wieder auf die Akademie gehen zu wollen; denn was solle er da, wo die Leute etwas ganz Anderes wollten als er? Das waren die köstlichen Tage, in denen sehr viele Zeichnungen, die Folgen vom »Thema Christus«, vom »Handschuh« entstanden, — in denen auf dem Skating-Ring in der Bernburgerstrasse gelaufen ward und der Flirt blühte, — im »Hungerturm« aber die schwierigsten Fragen erörtert und die Zukunft der Kunst feierlich

beschlossen wurde. Der »Hungerturm« war ein Dachaufsatz auf einem vierten Stock in der Hohenzollernstrasse und die Werkstatt, die Klinger, wie schon erwähnt, mit seinen Freunden teilte und Prell, Krohg, Voigtländer u. A. vereinigte. Brandes, der den Winter 1877/78 in Berlin verlebte, verkehrte hier auch und hat uns das Treiben dort ergötzlich geschildert. »Hungerturm« hiess der Bau, weil seine Stammgäste trotz reichlicher Wechsel von Haus nie Geld hatten, — welcher Zustand das gemeinsame Grundübel der jungen Künstler auf allen Gebieten zu sein pflegt. —

Diese ausgelassenen Stammgäste der Hohenzollernstrasse hatten die vernichtende Kritiklust aller jüngeren Talente; nichts liessen sie gelten; Alles verrissen sie; nicht einmal sich selbst nahmen sie ernst. Den Einen unter ihnen aber verehrten sie andächtig als ihr Haupt, obgleich er nicht danach begehrte. Und sie hatten Grund dazu, denn Klinger war mit einem Male ein frühreifes Wunderkind in diesen Jahren geworden. — Böcklin soll einmal nach einer mir entfallenen Quelle den Ausspruch gethan haben, dass Jeder, der es heute in der Kunst zu etwas bringen wolle, sich dieselbe neu erfinden müsse. Das ist von dem ersten, nicht mehr der Akademie angehörigen Blatte von etwa 1876/77 an der Fall bei Klinger. Und wer da weiss, wie Anfänge selbst der Bedeutendsten auszuschauen und nur langsam sich auszureifen pflegen, der blickt mit Staunen und Kopfschütteln auf diese paar Frühwerke und diese seltsam geartete Reihe von Federzeichnungen, welche unter wenig Unreifem eine reiche Fülle von Genie und

Schönheit, und das noch obendrein in 3 bis 4 ganz verschiedenen Stilweisen, offenbaren. Die üppigste Phantasie, ein hohes Stilgefühl, malerische Empfindung im Einfarbigen, die Beobachtungsgabe, überlegene Satire, eine merkwürdige Verstandesreife feiern wahre Wunderkindertriumphe, und dabei sieht man an der Beherrschung des Ornamentalen, wie erstaunlich viel der junge Akademiker gelernt haben muss, um das zu können. — Zum Glück besitzt die Nationalgallerie einen grossen Teil der besten Blätter, — ein weiterer ist zugleich mit diesen durch mein Klinger-Werk (Hanfstaengl) wieder zugänglich gemacht, — ein noch grösserer Rest befindet sich zerstreut in Privatbesitz.

Von welcher vollendeten Anmut, welchem Gefühl für die jonische Grazie und welcher Eigenart sind nicht die antikisierenden Blätter wie »Der Kentaur und die Wäscherinnen«, die »Phryne«, der »Kinderbrunnen«, »Der auf Frauen schiessende Amor«, »Bär und Elfe«! Geradezu idealschön und wohl das Vollendetste, was je in dieser Art gemacht worden ist, sind dazu jene »5 Rahmenzeichnungen«, die für eine beabsichtigt gewesene Anthologie aus dem klassischen Liederbuch von Geibel entworfen sind. Die Schönheit und der Geschmack des Ornaments, die geistreiche Erfindungsgabe, das Stilgefühl erreichen eine Höhe, wie sie der Jonismus kaum in seinen duftigsten Linienträumen geahnt hat. —

Dieser nachgeborene Hellene aber macht daneben das Wort, dass man nicht alle 6 Monate seinen Stil ändern könne, schmählich zu Schanden. Eine andere

Blätterreihe zeigt in ihrer farbigen Wärme eine moderne malerische Anschauung, wie Gussow und Menzel sie vertraten. »Affe und Naturforscher«, »Die Krebsfischerinnen«, »Dame im Wagen«, »Tod beim Gefangenen«, gehören hierher und mit einer starken Betonung des Chiquen auch die »Plauderei«, »Geck und Dame«, »Der Droschkenkutscher«. Das Beste in dieser Art ist die »Soirée« mit ihrer eines Menzel würdigen Charakteristik und Vollendung der Form, ist auch in wieder anderer Weise das naturfrische Simplicius-blatt. — — Gleichwertig schliesslich tritt in einer ferneren Blätterreihe derselben Zeit neben den graziösen Griechen und den farbenfrohen Wirklichkeitsdarsteller ein beissender Satiriker, ein lachender Humorist, ein so infernalisch-spottlustiger Geist mit einem Umrissstil, für den Rethel, Kaulbach, Wiertz nur sehr ungefähre Vergleiche bieten, dass man an einen etwa 20jährigen Urheber nicht glauben könnte, wenn es nicht urkundlich belegt wär'. Der sehr kühn erdachte »Schritt der Zeit«, »Der Tod als Pflasterer«, »Der Katzenjammer«, »Das Alpdrücken«, »Die Erinnerung an Brüssel«, — was muss dieser Flaumbart von damals schon mitunter durchlitten und mit sich gekämpft haben, um in manchen Stunden so verbittert in die Welt zu schauen?

Dieser Zeit und diesem letzteren Geist gehört auch Klingers erstes Gemälde von 1877: »An der Mauer« an. Sehr in das Feine hinein gearbeitet, keck, für jene Zeit überraschend sonnig gehalten, lässt es einen eleganten jungen Mann an langer Ziegelmauer kreidebleich aber entschlossen mit gespanntem Revolver sich

Kinderbrunnen. Federzeichnung.

(Kgl. Nationalgallerie, Berlin.)

eines Überfalls erwehren. Ein packender Humor ist in der Schilderung der vier Kerle entfaltet, die aus verlegener Lage sich nicht im Augenblick herausziehen können und still zu verschwinden suchen.

Ein ähnlicher Humor geht auch durch ein kleines Illustrationswerk: »Blüten aus dem Treibhause der Lyrik«, das erst 1882 erschien. Übermütige Lieder desselben haben ihren überlegenen Zeichner hier gefunden, so altfränkisch auch die Illustrationstechnik dieser Glasradierungen uns heute anmutet. — —

Aus diesen losen Einfällen, Satiren, Dichtungen, gezeichneten Bildern hebt sich schon in der frühsten Zeit jetzt das griffelkünstlerische System Klingers heraus. Die Freude am Gegenstand in der Ruhe, an der Form genügt ihm nicht. Der Hang, in Reihen als Maler zu denken, einen Vorgang episch abzurollen oder auch in geistreichem Spiel der These die Antithese entgegenzustellen und damit ein lebendiges Gewoge von Ernstem und Heiterem, von lockenden Bildern zu erzielen, ist schon sehr früh bei ihm da. Sein beweglicher Geist will etwas sagen, — eine Empfindung hat einen grösseren Reiz für ihn, wenn er stufenweise ihre Zustände vorführt. Das ist interessant zu verfolgen, wobei wir uns nicht an die numerische Reihenfolge der Cyklen halten, die vom Datum der Herausgabe bestimmt ist, sondern an diejenige des wirklichen Entstandenseins. —

Klingers erste und letzte Zeichnungsfolge: »Vom Thema Christus« (1877/78), die in der bekannten drolligen Weise entstand, angegriffen wurde, aber dafür

als Balsam auf die Wunde des Hohns in den Nationalgalleriebesitz überging, zeigt ihn als epischen Erzähler des Leidensvorgangs, wie ihn Dürer und Holbein auch behandelt hat, — nur dass hier der zweifelsüchtige Humor der Gegenwart eine Rolle spielt. Welch' eine kraftvolle Innerlichkeit und welch' eine erschütternde Charakteristik steckt in diesen fliegenden Umrissen und in der ausgeführteren Warmtönigkeit! Dort der »Gang zur Bergpredigt« mit der ausgelassenen Freude der Menge am Neuen, am Ulk, dem Geplärr von Kindern und Buben, — hier die »Rückkehr« mit den Aposteln im Gänseschritt hinter dem Heiland an dem grüssenden Kriegsknecht vorüber, indessen ganz vorn drei Pharisäer mit höhnischem Siegesbewusstsein und pfauenhafter Eitelkeit in den Mienen die Spitze führen; das rembrandtesk wirkende Blatt vom »Zinsgroschen«, die »Erweckung«, die »Kreuzigung«, — — sie zeigen eine Fähigkeit, mit einem Nichts zu charakterisieren, und eine Kenntnis der niederträchtigen Menschheitsinstinkte, wie sie nur Menzel mit einem weit grösseren Mittelaufwand darzustellen gelungen ist. Und daneben findet sich im Schlussblatt vom »Christus in der Vorhölle« mit den runden Formen und warmen Tönen wie in der Christusgestalt der Blätter vorher selbst eine so erwärmende und vornehme Auffassung vom Christentum, dass man entwaffnet und gepackt wird. Schrille Gegensätze leben hier, die vielleicht auf seelischen Erfahrungen dieser Jahre beruhen, — sie gleichen sich durch die Kunst aus, die vielartig und bedeutend an jede der Auffassungen gesetzt ist; dem Künstler war

dabei der Humor so heilig als der Ernst und hinter dem Spötter steht immer der warmherzige Mensch, dem das Mitleiden der Kardinalpunkt im christlichen Dogma scheint. —

Inzwischen hatte der junge Akademiker beim Kupferstecher Sagert die Behandlung der Kupfertafel erlernt. Ein Tifteler und Versucher im Handwerklichen wendet er sich dieser neuen Weise mit voller Wucht zu, — er entdeckt, dass sie seinem Hang für das Unerwartete, Überraschende, Launige, Blitzartige in seinen Jugendvisionen in prächtiger Weise entgegenkommt, — sie wird sein Lieblingsinstrument, an dessen Vervollkommnung er mit der ihm eigenen Gründlichkeit sogleich geht, woher denn auch sein erstes Kupfertafelwerk im Handwerk schon einen eigenen Charakter hat.

Inhaltlich sind die »Radierten Skizzen« (1877 entworfen, 1878/79 radiert) eine Jugendarbeit mit unsicherem Tasten, mit Keimen künftiger grösserer Würfe, Missgriffen und Ungeschicklichkeiten, aus denen freilich eine verheissende Zukunft herausschaut. Man erkennt ein Genie ja niemals sicherer als in Fehlern und Missbildungen. Nur die reizende »Schaukel« mit Elfe und Geier ist in ihrer Art ein gutes Blatt, — die anderen haben Eigenschaften von Gewicht, ohne wichtig zu sein. Der Zeichner kann ersichtlich unter dem Zwang einer noch nicht tägliche Sprache gewordenen Kunstweise weitaus noch nicht Alles ausdrücken, was er will. Immerhin aber sind es dem Kundigen leicht deutbare Fanfaren, welche die ernstesten Dinge eben ankündigen. —

Und diese lassen jetzt nicht auf sich warten. Mitten in heiterem Getändel einer sich enthüllenden Menschenblüte, die nur vereinzelt vorzeitige Mannesanschauungen verriet, taucht nun tiefer Ernst auf, — die Kräfte, welche sich im Spiel nur vorher geprüft zu haben scheinen, sammeln sich mit einem Male zu einem zielsicheren Vorstoss auf ein neues Gebiet, — — Dich aber, der sich arglos weidete am reizvollen Anblick dieses bedeutsamen Vorspiels, packt plötzlich eine mächtige Faust und hinunter gehts sausend und brausend in die dunklen Berggründe und auf die mystischen Gefilde des

Im Bett. Aus: Paraphrase über den Fund eines Handschuhs. (Verlag von Amsler & Ruthardt.)

Klingerischen Königreichs. Was Du vorher sahst, war nur Grenzgebiet, das nichts von den tieferen Fluren verriet, — kein Wunder, wenn Dir auf der Fahrt der Atem vergeht und die Augen das Flimmern nicht lassen wollen vor dem ungewohnten Anblick; alle neuen und bedeutenden Dinge sind ja nicht von heute zu morgen erfasst und sie werden überhaupt nicht erfasst, wenn Du nicht die Fähigkeit und den Willen zum Eindringen mitbringst.

Diese Eintrittspforte in das Klingerische Neuland und sein erstes echtes Radierwerk ist die »Paraphrase über den Fund eines Handschuhs« (1878 entworfen, 1880 radiert). Auch hier ist die Form und die Ätztechnik noch nicht reif; neben Misslungenem steht Gutes im Sinne einer tüchtigen Arbeit, aber die Genieblitze mehren sich und hier und da kann man von Hervorragendem sprechen. Das ist jedoch unwichtig gegenüber dem Sinn, der mit kühnem Satz sich auf eine terra incognita begiebt und folgestreng im Dunklen weitertappt, bis er wieder an das Tageslicht tritt. Das Werk bedeutet die Eroberung litterarischer Psychologie, wie sie in Frankreich und Russland für die Poesie schon angebahnt war, für die Malerei, — was hier Griffelkunst besagen will. Die Folge könnte den Untertitel: 24 Stunden aus dem Seelenleben eines verliebten Jünglings tragen. — Auch dieser Bilderkreis hat eine vergnügliche Vorgeschichte. Das persönliche Erlebnis von Klingers erster, und wie man sagt: auch letzter Liebe, die als ein heisser Rausch in diesen Tagen über dies leidenschaftlich-nervöse Naturell kam,

hat den Anlass gegeben. Die Hungertürmler verkehrten damals auf dem seither der Philharmonie gewichenen Skating-Ring in der Bernburgerstrasse zu Berlin, wo sich die elegante Welt beim Rollschuhlauf traf. Sie machte dort durch ihre kreolische Schönheit, die sie kurz zuvor aus Kuba mitgebracht und hernach wieder dorthin verpflanzt hat, Aufsehen unter der Herrenwelt, — er, der elegante und geniale junge Maler, verliebte sich sterblich in die Fremde. Der weitere Verlauf des Liebeshandels ist für die Auslegung des »Handschuhs« nicht von Belang und interessiert uns demnach als Privatangelegenheit nicht. Wichtig ist nur, dass die Leidenschaft beim Künstler echt war, und dass er lange nicht darüber hinweg kam. — Jedenfalls kommt also von aussen ein tiefer Eindruck, bringt ungewohnte Zustände in der Künstlerseele hervor und macht sie stutzen. Kaum aber ist der junge Maler aufmerksam auf sich geworden, da schickt er alle Sinne auf die Jagd nach diesen seltsamen Gästen in den Nerven, Gedanken, den dunklen Gefühlsregungen. Er beobachtet, befühlt, behorcht sich, — er legt sich auf die Lauer, um hinter die Sache zu kommen, — er grübelt und sucht nach Bildern für diese unklaren Spiegelungen sonderbarer Pein, — er tastet nach Jean Paul, Hoffmann, den Goncourts, — nach den Künstlermenschen mit dem starken Seelenleben, ohne Auskunft zu erhalten. Da beschliesst er, der Sache auf eigene Faust zu Leibe zu gehen. Aber wie? Denn das Weib muss aus dem Spiel bleiben, weil er es im Allgemeinen bei seiner mädchenhaften Männlichkeit, die

jugendlichem Genie so gut steht, überhaupt noch nicht kennt und von der Kubanerin im Besonderen bisher nur weiss, dass sie bethörend schön ist und sein leidenschaftliches Begehren herausfordert. Bleibt also Selbstbeobachtung und Analyse in seinem Tagebuch, das im Klingerstil »Kupfertafel« heisst. Und da kommt Etwas zu Stande, das trotz alles Stammelns und mancher Holperigkeit sich neben dem Besten aus dieser Hand um der Theorie willen behaupten darf. Das Geistige ist oft sehr bedeutend; Symbol und Allegorie sind in dieser Gefühlsschaukel Klingerischer Erotik von einer Schärfe, Knappheit und Originalität, dass sie bahnbrechend für die jüngere Griffelkunst-Schule geworden sind.

Blatt I und II schildern den äusseren Vorgang und dessen örtlichen Rahmen. Dort erblickt man den Skating-Ring mit Glashalle und Sonnendach und unter dem Publikum den bärtigen Künstler mit der goldenen Brille, welcher nach der vorüberfahrenden Dame späht. — Hier schwebt sie jetzt in weichem Umriss der Gestalt durch Sonnenschein dem Parkhintergrund zu, während er sich rasch zum Raub des ihr entfallenen sechsknöpfigen Lederhandschuhs bückt; er hat ihn und verschwindet mit ihm ohne Gewissensbisse hinter den Kulissen, — Etwas muss der Mensch doch haben, und er begnügt sich sogar mit einem Handschuh! — Dieser aber wird nun offizielle Person; wie Faust unter dem Mantel Mephistos oder Dante an der Hand des »süssen Vaters« Vergil, beginnen wir unter seiner Führung die Offenbarungswanderung durch

die erotischen Zustände der Künstlerseele; er ist nämlich der Magnet, welcher dem Maler die Nähe der Geliebten in jedem Augenblick herzaubert. — Nach langem qualvollen Umherwandern ist der verliebte Jüngling zu Bett gegangen und kann vor Pein nicht schlafen. Er hockt im Bett (III), auf dessen Decke der Handschuh ruht. Im Halbtraum verschwinden die Zimmerwände; ein schlanker Orangenbaum erhebt sich neben dem Lager; eine Landschaft weitet sich mit Berghintergrund und Fluss, an dessen Ufer die Dame in winziger Verkleinerung drunten wandelt. — Das Unsichere der Beziehung stellt sich mahnend der Sehnsucht entgegen und findet seinen Traumreflex in einem Segelboot auf stürmischem Meer; der Steuerer greift von dort aus angstvoll mit seinem Haken nach dem versinkenden Handschuh (IV). — Da erhebt sich tröstend die selbstvergessene Künstlerandacht über die Pein: lass fahren das Glück, verherrliche das Weib im Besten, das du schaffen kannst und bete es an mit allen Gedanken unter dem Bild aus deiner Hand! Auf dem wunderschönen antikisierenden Blatt V ziehen reizende Seepferdchen den Handschuh in grosser Muschel über heráldisch stilisierte Meerwellen. — Sie ziehen ihn zu feierlichem Opfer (VI), das er auf einem Riff zwischen Kandelabern ruhend als ein Heer von Rosen auf den heranrollenden Wogenkämmen empfängt. Wie fein, zart und feierlich sind diese beiden Huldigungen erdacht und empfunden! — — Aber die überreizte Natur erwehrt sich immer wieder des seelischen Trostes; der Mondschein fällt ins Zimmer;

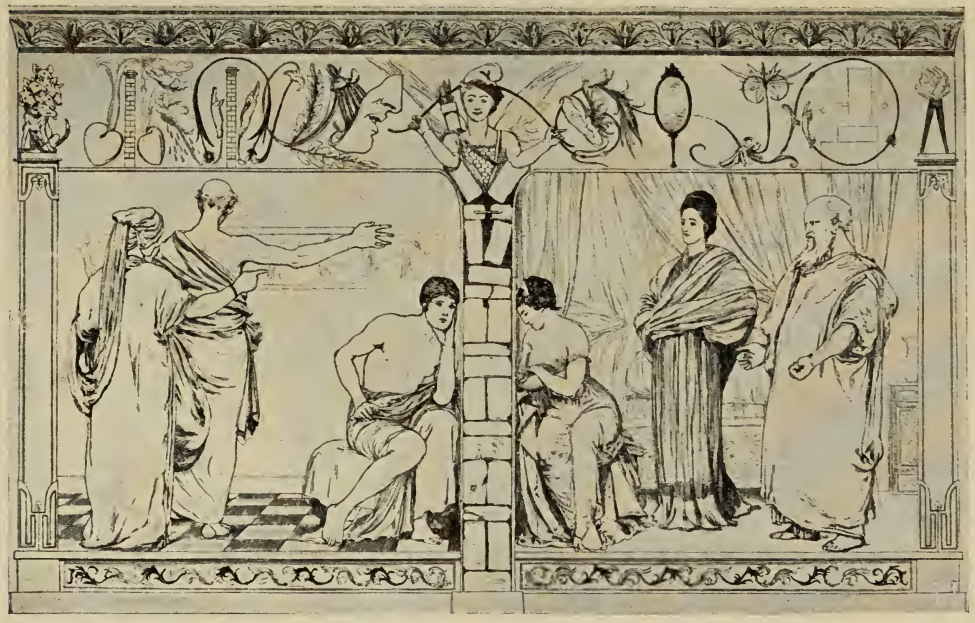
das Hirn ist überhitzt und verursacht ein Alpdrücken, unter dem Meerwellen mit tosenden Geistern gegen das Bett des Geängstigten fluten und riesige Handschuhe sich drohend aufblähen (VII). — Eine stumpfe Ruhe löst jetzt den Aufruhr mit endlosen Wiederholungen derselben banalen Bilder ab; ein Zimmerchen mit Handschuhwänden, in dem der eigentliche Sünder auf reizendem Tischchen liegt, malt diese Eintönigkeit, in welche schon wieder Bangigkeit durch ein Ungetüm hineingetragen wird; denn es schnobert unter dem einen Handschuh nach der duftigen Liebesbeute auf dem Parkettboden (VIII). — Dieses Ungetüm aber ist eigentlich der plumpe Gauch, der dies Kleinod von Weib nach dem schnöden Lauf der Welt heimführen wird, weil er den metallischen nervus rerum und Stellung in die Wagschale werfen kann. Da zieht er schon los: halb Krokodil, halb Fledermaus fliegt er pfeilschnell mit dem Handschuh im Maul über den Tulpenbaum im nächtlichen Garten, während ihn durch die zerbrochenen Fensterscheiben hindurch ein verzweifelt ausgestrecktes Händepaar vergeblich zu packen sucht (IX). — Da wacht der Träumer auf und reibt sich die Augen; der Schlaf hat seine Jugend trotz aller Peingesichte erquickt; eine stille und frohe Zuversicht kommt über ihn. Der weiche, grosse Handschuh auf dem Nachttisch unter dem Rosenbusch, — der libellengeflügelte Cupido daneben, welcher schalkhaft zum Erwachenden herüberlächelt, malen das Glücksgefühl junger Liebe. Er liebt das Weib, — das Andere wird sich schon machen!

Und dies ist das zarte Gedicht von Klingers erster Liebe; eine köstliche Jugend äussert sich in ihm, deren Frische manchen barocken Zug verschwinden macht; hinter den geistreichen Ideen und Allegorieen schlummert als hinter einer genialen Übersetzung die Natur in jenen Zuständen der ersten Körperreife, welcher jedes sensible Naturell aus eigenen Erlebnissen sich sogleich erinnert; der Künstler selbst aber ist im Tonfall dieser Linien und Umrisse zum Dichter und Pfadfinder neuer Seelenkunst geworden. —

Diese Kraft echter junger Liebe wirkt nun auch weiterhin Wunder; sie lässt die unreifen Schalen über Nacht abfallen und bringt alles Gute und Anmutige in diesem frischen Organismus zum Entfalten. Lachende Maiensonne geht über der jungen Seele auf, — ein Blühen und Reifen hebt im Handumdrehen an, dass man erstaunt fragt: »Woher?«, wenn man die Geschichte des Handschuhs nicht kennt. Darstellungsgabe und Radiertechnik erheben sich nun mit einem Ruck zu einer Höhe, welche nicht zu erwarten war, — durch den Seherblick der Phantasie entstehen einige der schönsten Landschaften, die in neuerer Zeit überhaupt geschaffen sind, — in geistreich aufgefassten Figuren und Vorgängen äussert sich ein feiner, weltüberlegener Geist, ein geflügelter Spott, ein lachender Humor und dazu so reine als warme Daseinsfreude. Eine olympische Heiterkeit im Ganzen schwebt als genius loci über dem neuen Werk, wie sie nie wieder ganz so sonnig und maienfroh bei Klinger vorkommt.

Dieses neue Werk sind die »Rettungen ovidischer Opfer« (1878 entworfen und radiert), in denen der ebenso tief als vielseitig gebildete Künstler mit dem lachenden Übermut eines Alkibiades und dem Spott des Aristophanes über den zaghaften lateinischen Poeten Ovid herfällt, dessen erschütternde Talentlosigkeit beim Ehestiften seine Pärchen nie zusammenkriegte, vielmehr die Sache immer in letzter Stunde verfuhr. Die ganze Blüte attischen Salzes in der Zeit des Perikles scheint versammelt, um den plumpen Lateiner anzuzapfen, — was um so drolliger wirkt, als ein grosser Aufwand an feierlichen Stufungen, Vorgesängen, Zwischenspielen dem dionysischen Thema einen apollinischen Künstlerernst giebt.

Wie einzig schon in ihrem schönheitseligen Ernst ist im Titelblatt I die jonische Waldseelandschaft mit Tempel, Berg und Meer im Hintergrund empfunden, — wie treu ist sie im Baumschlag und in der friedlichen Poesie des Orts erschaut! Die Aphrodite von Melos auf der Herme in der Rahmenmitte, — die Belauschung im Bade mit ihren winzigen Figürchen geben diesem Anschlag die bestimmten Leitmotive: wir sind an Ort und Stelle und mögen dem schalkhaften Vorleser aus den »Verwandlungen« des alten Nasenabkömmlings mit fröhlicher Lust folgen. — Er setzt sich bereit und räuspert sich; der Zeichentisch mit Griffel, Papier, brennenden und schwelenden Kerzen fesselt unsere Aufmerksamkeit, denn zwei Hände liegen gefaltet darauf und erflehen Eingebung wie Verzeihung vom Poeten, dessen Büste sich riesig aus dem Kerzen-



Pyramus und Thisbe I. Aus: Rettungen ovidischer Opfer.

(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

rauch erhebt (II). — Die Tragikomödie von »Pyramus und Thisbe« beginnt in zwei reizenden Umrissblättern mit ebenso frischen Rahmenzeichnungen (III, IV). Mit vielem Humor sind die durch die Wandritze flüsternden Liebenden geschildert, hinter denen die Elternpaare je eine eindringliche Moralpauke loslassen. Die Fruchtlosigkeit derselben ergiebt sich mit verblüffender Einfachheit der Darstellung aus dem zweiten Blatt mit demselben Vorwurf, der nur die Figuren der Eltern halb durchgeschnitten mit Füssen und mimenden Händen zeigt; die Verliebten hören also nicht darauf. Die Strafe folgt sogleich. — Am mondhellen Grabmal erscheint der harrenden Thisbe zunächst der Nachtwächter und scheint geneigt, den Ersatzmann zu spielen (V). — Welche Sachlage Pyramus beim Erscheinen sehr übelnimmt, denn wie zwei Kapitalhirsche gehen jetzt die Nebenbuhler mit vorsichtig umgekehrten Lanzen aufeinander los, um vor den Augen der Thisbe eine fröhliche Holzerei zu beginnen. Die Dame hingegen hat augenscheinlich die Weltweisheit gelassenen Zeiterwartens begriffen; ein Mann fällt bei dem Handel auf alle Fälle für sie ab und schliesslich ist auch der Nachtrat mit seinen vertrauenerweckenden Jahren ein Mann von Amt und Würde und sicherem Auskommen (VI). In der That bleibt dieser Sieger, — denn auf dem Schlussblatt liegt der solide durchgewalkte Pyramus im Bett und ist den mütterlichen Orakeln wehrlos preisgegeben, während sich zwei Sklaven in der Thür lachend den Rücken von der anstrengenden Knetbehandlung her reiben (VII).

— — Ein graziöser Elf schaukelt sich auf dem ersten »Intermezzo« mitten im Weltraum, — und dann beginnt die teilweise im Rahmen weiter ausgeführte Geschichte von »Narziss und Echo«. Von dem dreiteiligen Entwurf hat Klinger in der Radierung nur den einen Flügel mit den Schilfhalmen behalten und den anderen fortgelassen. Ohnehin ist das meisterliche Mittelstück die Hauptsache. In idealer griechischer Bergwaldlandschaft erblickt man am jenseitigen Bachufer in der naiven Weise der alten Meister das Liebespaar in drei Stufen der Bekanntschaft. Links lernen sie einander kennen, — rechts küssen sie sich bereits, — was zwei diesseits des Bachs beim Wein unter einer Baumgruppe sitzende und schon erfahrene Faune ihren witzelnden Geberden nach sehr spasshaft finden. — — Auf dem zweiten »Intermezzo« ist ein egyptischer Malersmann gerade in dem Augenblick abgebildet, in welchem er am Nilstrand einige steifbeinige Marabouts in Bezug auf ihre Grössenverhältnisse visiert. — Und jetzt entrollt sich zum Schluss das scherzhafte Minnespiel zwischen dem Saitenschläger Apollo und der reizenden Königstochter Daphne, welche — wiederum in der herrlichsten Landschaft mit schattigen Baumgruppen, sammetweichem Gras und rieselnden Quellen — die väterlichen Rinderheerden hütet. Bildnisähnlich, als wäre er eben von seinem Sockel im Vatikan heruntergestiegen, kommt der schöne Apollo vom Belvedère hier angeschlichen, drückt dabei wie ein Panther den Kopf nach vorn und »klappert« vor Verliebtheit mit den Augen. Ein Abenteuer winkt als Abwechslung

gegen das ewige Angegafftwerden von bädekerbewaffneten Forestieri. Die Prinzessin jedoch sitzt spröde in ihrer üppigen Schönheit da und hält den grossen Hirtenstab mit dem Lilienstengel darauf im Arm. — Nun ändert sich die Sachlage; der fremde Herr ist dreist geworden; die Dame flüchtet sich hinter den Stier ihrer Heerde, dessen Hörner der liebestolle Gott packt, um die Holde mit schnellem Sprung zu erhaschen. — Aber o weh! — zu kurz sprang der Töne schwungvoller Meister und wird jäh vom Stier, den er wütend mit den Fäusten bearbeitet, davongetragen, während Daphne enttäuscht nachblickt und ihre Sprödigkeit tief bereut. — Mit geistvollem Witz klingt schliesslich der burleske Humor dieser graziösen Blätter aus: der griffelbewehrte Ovid hat den mit riesiger Radiernadel bewaffneten Künstler am Ufer des Styx zur Rede ob seiner Lästerungen gestellt; der alte Charon guckt dabei dem Ereignis von seinem Boot her gleichmütig zu. —

Sorglos, sonnig, voll übermütigen Witzes steht dieses Radierwerk wie eine lachende Oase mit seiner unvergleichlichen Grazie und Anmut, seiner Frühmeisterlichkeit mitten im Klingerischen. Er hat erst 1888 Italien und 1894 Griechenland kennen gelernt und doch das Wesen des Hellenischen erstaunlich gut in diesen Landschaften mit ihrem Linienrhythmus, dem Raum, dem plastischen Baumschlag, der Stimmung, und in diesen Figuren getroffen. Auffällig ist die Beobachtungsgabe und das organische Lebensgefühl dabei; der Künstler, der vor Paris das Meiste aus dem Kopf ge-

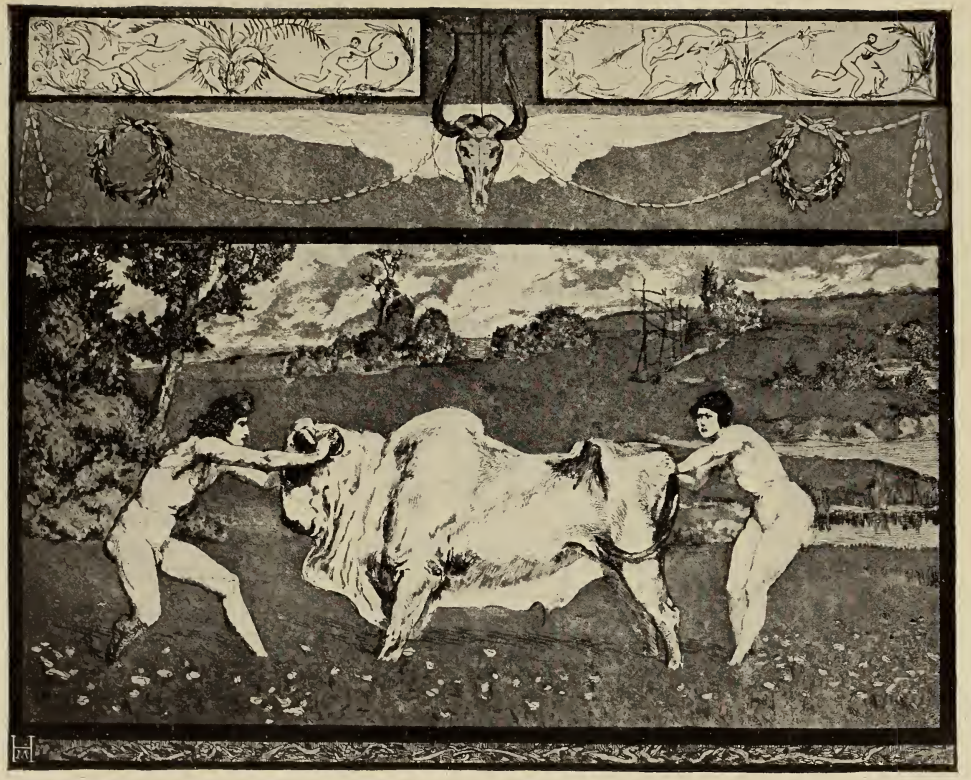
macht hat, vergreift sich nicht oft in der Form. In der Radierung aber beherrscht er Nadelführung und Aquatinta mit freier Sicherheit und Ausdrucksfülle; kaum vermag man in dem jungen Meister hier den genialen Lehrling von gestern zu erkennen. — Von bedeutender Wichtigkeit schliesslich ist hierin auch das Entwicklungssystem; in den »Rettungen« erscheint es zuerst als bewusst angewendet und so vollkommen, wie erst später wieder in der »Brahms-Phantasie«. Ein Vorspiel mit dem Stimmungsmotiv, — ein persönliches zweites, — gliedernde »Intermezzi« zwischen den Teilen, — ein stilrichtiger Ausklang; im Verlauf der Vorgänge ein wohlerwogenes Auf- und Niedersteigen; um die meisten Blätter sind Rahmen mit geschmackvoller Ornamentik in ganz frischen Formen, welche bei den Hauptvorwürfen in der Predelle und Kopfleisten meist noch Umrissdarstellungen allegorischer Art von genialer Erfindung und graziösem Chique erhalten; das Hauptthema wird hier episodisch ergänzt, ausgedeutet, humoristisch begleitet, auch wohl antithetisch behandelt, — was im Zusammenwirken den ungemeinen Reiz dieser Jugendwerke ausmacht. — Und da liegt der Grundbau von Klingers Griffelkunstsystem zu Tage. Malerisch ist das so wenig als litterarisch; es beruht auf dem musikalischen Satz, der ihm vorschwebt, weil er, um es dürerisch zu sagen, inwendig voller Töne in jedem Augenblick ist. — So grosse Wandlungen auch der Klinger-Stil bei seinem steten Änderungsdrang erlebt, — — diese Eigentümlichkeit seines Stils ist mehr oder minder sichtbar überall bei ihm vorhanden. — —

Neben dem Wachsen dieser Cyklen fliesst gesondert ein unversieglicher Strom von Augenblickseinfällen und erschauten Einzelbildern, wie sie in den Zeichnungen z. B. festgehalten sind und oft die erste Fassung späterer Radierungen ergeben; ein rücksichtsloser Arbeitsdrang mag sich im Hervorbringen dieser Dinge nie genug zu thun, — sie entstehen und versinken in der Mappe, — gelegentlich tauchen sie auch wohl nach Laune wieder zum Tageslicht, finden Gnade und werden in die Kupferplatte als in einen sicheren Gewahrsam gesperrt. So ist es einem Teil der Blätter von 1879 ergangen, die bis 1881 in Radierung ausgeführt und dann als »Intermezzi« herausgegeben sind. Wie der Name besagt, sind es »Zwischenspiele«, — leichte Einfälle, von denen Einige lose miteinander sich verknüpfen, während Andere für sich allein bestehen, — geistvolle, graziöse und naturfrische, gut gemachte Niederschläge aus Eindrücken von Welt, Dichtung und Kunst.

»Bär und Elfe« haben als Einleitung hierfür die Auferstehung aus den Schränken der Nationalgallerie erlebt. Behend sitzt die zierliche Elfin auf schlanker Bambusspitze und kitzelt den ihr erfolglos nachgekletterten verliebten Trottel mit einem Rohr auf die Nase. Das ist so drollig als es fein und schwungvoll gezeichnet ist. — Vier Kentaurenblätter bilden mit Thema wie gemeinsamer weicher Linienflüssigkeit eine Gruppe, in der die verfolgenden Reiter im hohen Grase, der Zweikampf, der nächtliche Wasserfall, der Bergsturz mit einer davongaloppierenden Familie

Verfolgter Kentaur. Aus: Intermezzi.

(Verlag von Th. Stroefer.)



Apollo und Daphne II. Aus: Rettungen ovidischer Opfer.

(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

einander folgen. — Das aber hat sich der derbe alte Grimmelshausen auch schwerlich träumen lassen, dass etliche hundert Jährchen nach seinem abenteuerlichen Erdengang ein künstlerischer Kraftmensch sich lange Zeit hindurch an den anspruchslosen Fabeleien seines »Simplicissimus« so herzhaft ergötzen würde, bis die Hand eines Tags willenlos nach dem Griffel haschte, um ein paar Kraftstellen damit aufzureissen. Und die bilden den Inhalt der »Simpliciusgruppe« von vier Blättern, welche in ihrem thaufrischen Naturgefühl durch eine neue, Menzels und Schwinds würdige Stil- und Stimmungsgebung gezügelt sind. Satte Kraft und sichere Kunst offenbaren namentlich die zwei ersten. Dort wird vor der Hütte am dicht umwaldeten Bergkesselsee dem zottigen jungen Simplicius vom krummen alten Einsiedler das Lesen beigebracht, — hier, wo die formlose Ursprünglichkeit von Ort und Mensch durch grösser gezogene Linien feierlich gestimmt ist, kniet der arme Junge betend am Grabe des Erziehers. Wie herzhaft, gross und mächtig ist der Künstlerhand dies herausgekommen! — Der düstere »Überfall im Walde«, dessen Zeuge Simplicius auf seiner abermals heimatlosen Wanderung wird, leitet zu jener anmutigen Felswildnis, in welcher der Findling vor einem riesigen Felsblock sitzt und ihn emsig mit Schriftzeichen bedeckt. — Noch kommt ein »gefallener Reiter« und dann stehen wir kopfschüttelnd vor dem merkwürdigen Gedankenrätsel: »Amor, Tod und Jenseits«. Als fideles Kerlchen reitet Jener auf geflügeltem Rad höchst zeitgemäss in eine abendliche Landschaft hinein, während

Simplicius am Grabe. Aus: Intermezzi.
(Verlag von Th. Stroefer.)

dicht dahinter der Tod als bärtiger Magermann auf einem Sarg mit galoppierenden Holzfüssen sitzt. Hinter den Kameraden jedoch rast das Sonderbare, das Jenseits heran: eine verhüllte Gestalt auf einem Ungetüm mit Stier- oder Widderkopf; Gänsekiele schwirren um den Kopf des visionären Reiters, ein Tintenfass schwenkt ihm zur Seite, verzerrte Köpfe sind in den Gewandfalten angedeutet, gespreizte Menschenhände darunter scheinen das Schweben hervorzurufen. Was hinterher kommt, weiss man ja trotz allen Gezänks der Theoretiker und trotz aller verschriebenen Tinte nicht. —

In diesen »Intermezzi« hat sich ein feiner Umschwung sichtbar vollzogen; ausser beim Schlussblatt ist der nervöse und unruhige Stil heraus, — eine wohlthätige Ruhe schwebt über den Gebilden, — die teilweis ein wenig später fallende Radiertechnik ist mehrmals von hoher Vollendung und von einer schlagenden Fülle und Kraft des Ausdrucks. — Man kann hier zuerst genau sehen, was Klinger als Radiertechniker will und was er davon bis jetzt erreicht hat.

Klingers unvergängliches Verdienst wird unter vielem Anderen bleiben, dass er mitten im tiefsten Verfall der Stecherei mit völliger Unbefangenheit das Wesen der graphischen Kunst als formales Mittel für einen geistigen Ausdruck wieder erkannte. So war es in den ersten wie den besten Zeiten von Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, — bei Dürer, Holbein, Rembrandt, — immer gewesen. Umriss, Licht und Schatten waren die malerischen Mittel dieser Künstler in ihren einfarbigen Werken; sie arbeiteten mit sym-

bolischen Bildern und flohen eine Nachahmung der vollen Wirklichkeit. Ein Kreis mit einigen Radien z. B. genügt diesem echten Griffelkunststil, um die Vorstellung der Sonne zu erwecken, — wenn bei Rembrandt Weiss mit Schwarz scharf zusammenstösst, weiss jeder Gebildete, dass die Sonne auf einen festen Körper von einer Seite her fällt. In der höchsten und reichsten Ausbildung der Technik bei den besten Meistern ist dieser symbolische Charakter festgehalten. Goya z. B., dem Klinger viel verdankt, hat ihn, — Hogarth, der gestochene Wirklichkeit geben will, nicht mehr. — Dieser natürliche Charakter verliert sich sogleich, seitdem mit Markanton, den Rubensstechern, den englischen, französischen und deutschen Stechern die Graphik auf die Rolle der heutigen Photographie zustrebt, indem sie die Wirklichkeit der Erscheinungen oder ein fremdes Kunstwerk in einem einfarbigen Bild wiedergeben will. Die geistreiche Künstlerin Graphik sinkt zur Magd, — sie verwildert, — sie artet schliesslich in solche technischen Unnatürlichkeiten aus, als in der Holzschneidekunst z. B. der immer noch ausgeübte Tonschnitt ist. — Als Klinger Mitte der siebziger Jahre auftrat, war ringsum tiefster Verfall in der Stecherei; ihm geht der Grundcharakter der Kupfertafeltechnik sogleich auf, weil seine ganze Anschauungsweise ihm schon vorher parallel war; seine durstigen Sinne, sein saftiger Organismus verlangen dazu nach Leben und Ausdrucksfülle; im Zeitraum von kaum vier Jahren bis zu den »Intermezzi« schafft er durch die Ausbildung der reinen Radierung und einer geistreichen Verbindung

mit der Aquatintamanier, wie er es Goya abgeguckt, eine unvergleichliche Technik, die an malerischem Ausdruck allem Damaligen sogleich überlegen ist; aber sein Stilgefühl hielt ihn von jedem Missbrauch zurück. So nah er durch die Vollendung seiner Darstellung oft der Natur kommt, vergisst er den symbolischen Charakter der Technik fast nie. Und dies Radiersystem steht in den »Intermezzi« zuerst wie späterhin noch in den »Dramen« und in »Eine Liebe« auf der Höhe. —

Dieser Umschwung zu einem ersten Ruhepunkt hängt mit einem äusseren Ereignis zusammen. Ein Wirbelwind hatte den Künstler 1879 nach Brüssel geführt, wo er den »Handschuh« drucken liess und herausgab. Er bleibt nicht ohne Eindruck dort vom Museum Wiertz mit dem Lebenswerk eines verwandten Vorläufers, — er liess auch sonst die erste grosse ausländische Stadt, die er betrat, schicksalgebend auf sich wirken. Entstehen doch auch jetzt schon einige der Entwürfe zum späteren monumentalen Hymnus von »Eine Liebe«, welche die letzte geistige Spätfrucht vom Erlebnis des Berliner Skating-Rings werden sollte. Aber jetzt greift auch das Verhängnis schwer ein und wirft den lang aufgeschossenen, durch ständige Überarbeitung im Wachstum gehemmten Jüngling auf ein schweres Krankenlager; eine bedenkliche Wendung tritt ein; die treue Mutter eilt nach Brüssel und holt den Sohn nach Leipzig heim, sobald nur eine Reise möglich ist. Zu Hause sinkt er auf ein langes und schweres Siechenlager. Das wird zur Wohlthat für ihn; der dämonische Arbeitsdrang muss eine Pause machen;

die Phantasie kommt in der erzwungenen Ruhe von ihrem hastigen Erfinden los; die Nerven werden ruhiger und die Gedanken gewöhnen sich an ein gelassenes Durcharbeiten von Vorstellungsreihen. — Ein gewisser Zwang dazu wird jetzt auch von aussen her durch einen Auftrag gegeben. Noch während eines bedenklichen Zustandes des Kranken tritt der bekannte Kunstverleger Stroefer an dessen Lager mit der Bitte, ihm eine neue Übersetzung vom reizenden Märchen: »Amor und Psyche« im »Goldenen Esel« des Apulejus im weiten Umfang eines Prachtwerks zu illustrieren. Nun hat Klinger beim Stillliegen, da der Arzt jede Arbeit streng verboten hat, Anlass zum Ausdenken von Vorwürfen im Rahmen dieser Dichtung, — was ihm gut thut; es trägt zur Besänftigung seines unruhigen Bluts viel bei. — Nach der endlichen Genesung wird Klinger zu längerer Kur nach Karlsbad geschickt. »Nicht arbeiten!« sagt der Arzt ernst beim letzten Besuch. Die mit Recht gegen den Sohn, der für das Nichtsthun talentlos ist, misstrauische Mama Klinger setzt sich nunmehr mit der Karlsbader Wirtin in Verbindung und erhält eine sehr zufriedenstellende Antwort: Max geht morgens weg, bummelt den ganzen Tag im Freien herum und kommt mit der Dunkelheit heim; er thut abends jedoch keinen Strich mehr. Wie er hernach gesundet und erfrischt zurückkehrte, fiel nur die dicke Mappe mit gar so vielen bedeckten Blättern auf. Nach und nach kam es denn auch zu Tage, wie der sophistische Schlingel Mama und Wirtin überlistet hatte. Im Wald war er richtig tagsüber gewesen, aber in einem Versteck hatte

er die ganze Zeit über gesessen und Leben und Gesundheit aufs Spiel gesetzt, um seinem Schaffenstrieb zu fröhnen. —

* * *

Die strenge Enthaltsamkeit eines fanatischen Mönchs im selbstvergessenen Tempeldienst der Kunst ist charakteristisch für Klinger. Ein Mucker war er nie; er versteht die Freuden des Daseins geistreich zu geniessen, ohne sich gerade viel daraus zu machen; aber der Arbeit gehört Alles ausser diesen kurzen Augenblicken, und er arbeitet mit jeder Fiber, indessen er innerlich wie äusserlich mit siebenfachen Riegeln gegen die Welt abgeschlossen ist. Er vergisst dann Alles; alle Sinne sind unempfänglich für Fremdes; alle Kraft ist auf Ausklärung der Träume gerichtet, mit denen ihn diese Stille und Abgeschiedenheit beschenkt. Nicht umsonst ist eine so weite Welt von Schönheit in seinem Gesamtwerk und die Anmut z. B. in seinem Hellenismus, den ein Athener in der Ruhe seines Landhauses am Ilissos geformt haben könnte, so rein.

Diese Selbstzucht hat Klinger überall und bis heute eisern durchgeführt. Bezeichnend ist, wie er damals auf ein Halbjahr 1880 nach München übersiedelt, — keine der Gallerieen oder Werkstätten besucht, — kaum in die Umgegend kommt, sondern tagaus tagein im Zimmer bei der Arbeit sitzt, die ihm Heimat, Glück, Liebe, — die ihm Alles ist. Und jetzt entsteht in dem heiteren und sinnenfrohen Stil der »Rettungen«, nur sorgfältiger ausgefeilt und »historischer« sozusagen das Illustrationswerk von »Amor und Psyche«, in dem die

Venus im Bade. Aus: Amor und Psyche.
(Verlag von Th. Stroefer.)

erdenferne Stille der Märchenwelt von keinem Laut modernen Zweifels unterbrochen ist. Eine Augenweide, wo man das Buch aufschlägt. Eine grosse Fülle geschmackvoller Rahmen, deren Typen in Folgen wiederkehren, — eine grössere an Vignetten, reizenden Bildchen am Seitenkopf oder der Basis; dazu eine reiche Anzahl radierter und steingezeichneter Vollbilder, von denen die grossäugige Psyche am Uferriff, die drei Schwestern in der Säulenhalle, Jupiter und Venus, Jupiter und Amor, Psyche unter einem Maulbeerbaum die schönsten sind. Das sprudelt und strömt schier mühelos und unerschöpflich an frischen Einfällen, graziösen Wendungen und kunstschönen Formen, dass man es getrost mit Dürers Gebetbuch des Kaisers Maximilian und Menzels siebenjährigem Krieg vergleichen darf. — Freilich ist es, — für meinen Ge-

schmack wenigstens, — kein ganz »echter« Klinger, weil die Marke eigenen Poetentums fehlt. Aber gerade die gedämpfte Eigenart wird vielleicht »Amor und Psyche« zum volkstümlichsten Klingerwerk machen. —

Hier schliesst sich jetzt der Ring von Klingers erster und sonniger Jugendhälfte. Er wandelt träumend durch den »Goldenen Esel« des Apulejus wie über eine goldene Brücke. Da er sich drüben umschaut, versinkt vor seinem Auge unter geisterhaften Saitenstimmen die Welt, die bisher die seine war. Zu ihm aber treten Gestalten, die in langen und beredsamen Dämmerstunden des Siechenlagers bei ihm gewesen sind, die Hand auf seine Stirn legten und ihm leise erzählten, wie ernst, gross und gewaltig das Leben in seinen Grundproblemen sei und wie gedankenlos die Meisten daran vorübergingen. In Kurzem sind die schönheitsfrohen Linienspiele der Jahre zuvor vergessen, — an die Stelle des geistreich-graziösen Tausendkünstlers, der nur manchmal ernste und bittere Stunden erlebte, tritt ein reifender Mann von — 23 Jahren und enthüllt Schritt für Schritt eine philosophische Anschauung von der Welt.

Schon das Capriccio: »Eva und die Zukunft« (1880 entworfen und radiert) trägt dies neue Zeichen. Das verlorene Paradies als Tragödie des Weibes ist der Gegenstand dieses zweiten Cyklus von der Frau, der eine Stufe höher als der »Handschuh« das »Weib an sich« in seinem Geschlechtsverhängnis behandelt. Charakteristisch für diesen Cyklus ist, dass seinen drei Blättern unter dem Namen »Zukunft« je ein symbolisch-

allegorisches Bild von der gesetzmässigen Folgerung aus dem betreffenden Akt des Paradiesdramas beigegeben ist. — Auf dem malerischen Blatt I sieht man hier inmitten üppigen Blumen- und Graswuchses am Waldbachufer ein schönes junges Weib während brütender Mittagsstille hocken, indessen Adam im Baumschatten drüben schläft. Sie träumt mit grossen Augen vor sich hin . . . jenen seltsam-unklaren Phantasieen nach, die ihr soeben unter beklommenen Empfindungen aufgetaucht sind. — In der »ersten Zukunft« auf Blatt II ist dieses geheimnisvolle Drängen als unzähmbarer Naturtrieb in einem riesigen Tiger verbildlicht, welcher aufrecht in engem Felspass sitzt. — Auf der dritten Radierung ist dem Weib dies Verlangen bewusst geworden. Üppig und reif, von langem Haar umwallt, schön und stark steht Eva in einer Wasserlandschaft unter dem Apfelbaum, dessen Frucht sie in der erhobenen Rechten hält, und schaut mit kokettem Blick in einen hufeisenförmigen Spiegel; die wispernde, etwas verunglückte Schlange hält ihn mit ihren Eidechsenfüssen dem Weib vor. Ein wie feiner Gedanke liegt in dieser Auffassung von der Verführung und der Selbstbetörung durch die Schönheit! — Seltsamer Art ist die hierher gehörige »zweite Zukunft« (IV): ein hässlich-hämischer Kerl mit Borstenhaar und Fledermausohren hockt auf einem ruhig über das nächtige Meer dahingleitenden Delphin und prüft mit seinen Krallenfingern die Widerhaken einer Harpune. Enttäuschung und Qual des Unbefriedigtseins und das peinigende Gewissen soll wohl diese Teufelsfratze ver-

Eva I. Aus: Eva und die Zukunft.

(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

bildlichen. — Jetzt ist der Höhepunkt des Dramas mit dem Sündenfall überschritten, denn auf dem nächsten und vorletzten Blatt (V) trägt Adam schon sein bewusstloses Weib mit starkem Arm aus dem felsenumschlossenen Paradies in die steinige Öde hinaus. — Und nun nimmt das grosse Gesetz von Werden und Vergehen seinen Lauf. Auf der »dritten Zukunft« (VI) sieht man den »Tod als Pflasterer« mit geringer Änderung gegenüber der Nationalgallerie-Zeichnung im Bergpass verzweifelte Menschenköpfe einrammen, während er zu der gebietenden Hand über dem Holzzaun hinübergrinst. —

Laune und Auftrag lassen in diesen Jahren neben den Hauptwerken allerlei Platten lustig entstehen, als sollte ein Nachweis geführt werden, wie fest der Künstler in jedem Sattel sitzt. Thema und Stilweise sind so verschieden als nur möglich und Einiges ist radiererisch vom schwersten Kaliber. — Reizende »Exlibris« für seinen Bruder u. A. mit ihrer Grazie, Erfindung und ihrem feinen Witz, welche der bekannte Kenner und Inhaber der grössten Sammlung dieser Art, Graf Leiningen-Westerburg in München, vollzählig besitzt und litterarisch bekannt gemacht hat, entstehen neben der hübschen »Festschrift für das Kunstgewerbemuseum« (1881) und dem sinnvollen Titelstück für einen Gurlitt'schen Ausstellungskatalog: »Phantasie und Künstlerkind« (1882). — Ein einziges Mal versucht sich Klinger auch als Originalradierer von Naturvorwürfen 1880 in den wuchtigen »Vier Landschaften« mit bedeutender Lösung von

Licht, Luft und Raum; das nächtliche Dorf an der Flussbrücke scheint mir mit der intimen Stimmung das Meisterwerk darunter zu sein. Noch bedeutender und an düsterer Grossartigkeit dem Original überlegen ist die »Burg am Meer« (1881), welche als erste Kopie-Radierung Klingers Ruf als besten Böcklindeuter begründete. — Von origineller Auffassung ist das »Ehrendiplom des Vereins deutscher Spiritusfabrikanten für Prof. Dr. Maercker« (1882), — ein Meisterwerk auf diesem Gebiet, — das freilich von dem in seiner epigrammatischen Form geradezu klassischen »Menzelfestblatt« von 1884 noch übertroffen wird. Hat doch der Künstler sein realistisches Glaubensbekenntnis und die Begeisterung für Menzel in diesen Jahren des zweiten Berliner Aufenthalts von 1880—83 hier in schlichter Grossartigkeit ausgesprochen, indem er einen riesigen Felsblock mit der Inschrift: »Menzel« von zwei starken Händen aus Wolken auf die zusammensinkenden Rücken antiker Meeresmenschen senken lässt! — — Gerade in dieser Zeit mit dem Blühen des Münchner, Berliner und Düsseldorfer Realismus in Defregger, Knaus, Vautier, Gebhardt und dem stillen Heranreifen neuer Wirklichkeitsprobleme bei Leibl, Uhde u. A. löste sich ja Menzels Gestalt mehr und mehr als einer der Kernpunkte des Jahrhunderts aus dem bunten Tagestreiben heraus . . . Klinger erkannte mit seinen unfehlbaren Instinkten als einer der Ersten die weite Bedeutung des Meisters, wie er andererseits auch Böcklin vom ersten Augenblick ab richtig beurteilt hat. Und Menzel wie Böcklin waren seine wärmsten

Freunde und Verehrer von Anbeginn und sind es bis heute geblieben . . . .

Das Menzelblatt ist das Motto für die zweite Hälfte des Jugendwerks bis 1883 geworden. — Die Künstlerphysiognomie hat binnen Kurzem ihre Züge völlig geändert, — der erwachende Mann im Eva-Cyklus ist plötzlich ein reifer, — sich selbst mächtig empfindende Kraft fasst herzhaft die Erscheinungen der Welt, die der Träumer bisher übersehen, ins Auge, — Farbe und Form der Wirklichkeit spiegeln sich ungebrochen mit einem Male auf seiner Netzhaut, — Klingers Eigen wird die Menzelsche Poesie der Wirklichkeit, — ein mutiger und starker Geist aber beginnt sich mit den Daseinsproblemen und Erscheinungsgesetzen selbstständig zu beschäftigen und mit kühnen Griffen zu gestalten, was ihm, dem stillen Beobachter, als das Grausamste in der Daseinstragik und den Kulturverbrechen erscheint. Das sittliche Bewusstsein der grossen Geister und die Seelenkämpfe eines Ibsen und Tolstoi stehen im Augenblick hinter den kommenden Werken auf und geben ihnen den leidenschaftlichen Inhalt, der selbst Missgriffe verschönt und fortab diese einsame Künstlergestalt auch in der neuen herben Form so tiefsympathisch macht. — — — Eine so leidensvolle Düsterkeit um des Menschenschicksals willen hat dazu mit der gleichen Plötzlichkeit die Künstlerseele erfasst, dass man ob des Unerwarteten tief erschüttert ist. Welch' unbekanntes furchtbares Erlebnis, — welcher schaurige Anblick mag den Anlass gegeben haben? —

Von den zwei Folgen dieser Periode sind in der Darstellung die »Dramen« (1881—83) die reifste. Die Nachtseiten des Lebens, — die Alltagstrauerspiele der Strasse im Weltstadtgetümmel, — Verhängnisse des Einzelnen und ganzer Stände gaben die Vorwürfe. Düstere Dinge ziehen mit ihnen in grausiger Thatsächlichkeit vorüber und überlassen dem Beschauer die eigene Schlussfolgerung. Und nur das löst sich als Künstlerpersönliches aus ihnen heraus: packende Meisterschaft von Darstellung und Radierung sowie eine charakteristische Fähigkeit, jene Leidenschaften, Instinkte, Triebe und Eindrücke, unter denen der Einzelne wie die Masse willenlos dem Verhängnis zusteuern, als das Hervorstechende herauszulösen. Lebensroman des Einzelnen giebt er nicht eigentlich; er ist kein Charakteristiker; seine Menschen sind fast stets Glieder einer Gesammtheit und Getriebene von einer unwiderstehlichen Bewegung; sie versinnbildlichen als Statisten eine Rolle, die ihnen aufgezwungen ist. Klinger gleicht hierin Zola und Rops in ihrer Massen- und Menschheitspsychologie, obgleich er sich aus Ersterem nicht viel macht, den Zweiten damals noch nicht kannte und sicher in der Lauterkeit und Keuschheit seiner Kunst turmhoch über Beiden steht.

Die »Dramen« haben zwei ausnahmsweise einmal auf Stein gezeichnete Vorspiele.

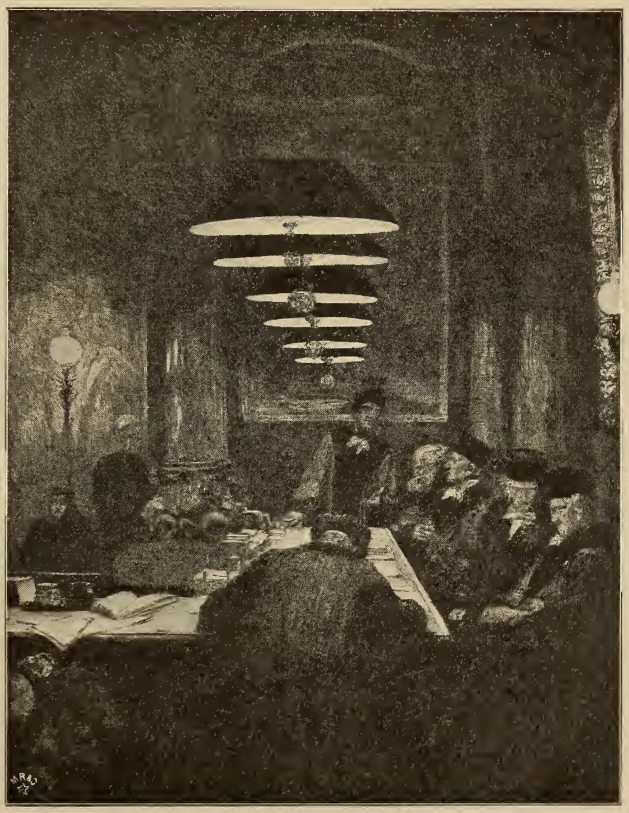
Der geflügelte Genius des Dramas lässt sich im Titelblatte auf einer Tempelruine nieder und zieht dabei den weithin flatternden Sternenmantel von einem Felsen hinweg, auf dem ein Sphinxkopf über Altären

mit Menschenopfern und ein Kreuz mit Betern sichtbar werden. Daneben fallen Andere einen Abhang herunter, — was einen Hinweis auf das Menschenschicksal nach dem Hölderlinschen Lied des Hyperion giebt. — Auf dem Widmungsblatt an Gussow danach ist besonders ein Tierpaar mit je zwei, die Temperamente verbildlichenden Menschenköpfen und einem Kochherd daneben, auf dem die Leidenschaftstränke gebraut werden, als Schlussstück hervorzuheben.

In schwungvollem Zeichnungsstil ist auf Blatt I: »In flagranti« zuerst ein Liebesdrama der oberen Welt geschildert. Vom Fenster der mondhellen Villa aus hat der Gatte soeben den Liebhaber der jungen Frau durch einen Schuss getötet; man sieht die Füsse der Leiche hinter der Balustrade hervorragen, während der Körper uns unsichtbar vor der Dame niederfiel, die sich mit tödlichem Entsetzen hinter dem Postament verbarg und die Ohren zuhält, um den nächsten Schuss nicht zu hören. — Ein Drama der Venus vulgivaga in den unteren Schichten schliesst sich an: mit feiner malerischer Behandlung ist auf nächtlicher Gasse in schwerem Seelenkampf ein halbohnmächtiges Mädchen dargestellt, auf welche eine kupplerische Megäre heftig einredet, während Kundschaft in Cylinder und mit glimmender Cigarre voll cynischer Ruhe den Erfolg daneben abwartet (II).

Die von Klinger in ein paar Zeilen schlicht auf den Titel gesetzte Gerichtsverhandlungsnotiz gab den Gegenstand für drei Blätter unter dem Namen: »Eine Mutter« ab, die in der Darstellung zum Besten ge-

hören, was diese Hand hervorgebracht hat. Ein Stück



Gerichtsverhandlung. (»Eine Mutter« III.) Aus: Dramen.

malerisch-schmutzige Hinterhauspoesie von Alt-Berlin ist die Kulisse für Akt I, in welchem der Trunkenbold

von Gatte durch Nachbarinnen gewaltsam an der üblichen Misshandlung von Frau und Kind gehindert wird (III). — Akt II bringt die Katastrophe, um welche der Spreearm an der Schlossbrücke mit dem funkelnden Wasser, die Ansicht vom Roten Schloss hinten, die malerischen ehemaligen Glasanbauten an den Hinterhäusern der Schlossfreiheit, die jetzt dem Nationaldenkmal gewichen sind, sich mit der friedlichen Schönheit einer meisterlichen Wiedergabe wölben: die in die Spree mit dem Knaben gesprungene Frau wird auf der Wassertreppe oben unter Neugierigen, Hilfreichen u. s. w. ins Leben zurückgerufen, indes der Knabe auf der letzten Stufe als Leiche zwischen zwei ernsten Männern liegt (IV). — Der Schlussakt führt uns mit einem geradezu grossartigen Stimmungsbild, wie es in der Gegenwart vielleicht nur zwei- oder dreimal noch geschaffen ward, in den von mächtigen Blendern über dem Aktentisch erleuchteten Gerichtssaal mit den ernsten Richtern und dem Freisprechung beantragenden Staatsanwalt. Stumpf stiert drüben im Halbdunkel neben dem Gerichtsdiener die verhüllte Frau vor sich hin, — was nützt das versöhnende Finale?, — dies Leben ist so oder so endgültig vernichtet (V). — Wieder ein Berliner Stück mit liebevoller Malerei der Örtlichkeit an der Jannowitzbrücke und feinem Treffen einer regenfeuchten Luft über dem kahn- und dampferbedeckten Wasser umrahmt nun einen »Mord« (VI) auf offener Strasse, der ein Wirrwarr von Wagen aller Art und Herbeieilenden hervorruft, während der Schutzmann mit dem jähzornigen Mörder kämpft. — Dann aber

dies Stimmungsrätsel einer Selbstmord-Tragödie: »Im Walde« (VII). Sonnige Kronen und Lichter rings um den einsamen Weg, an welchem ein Rock und ein Brief darauf liegt. Nicht ein Wort ist noch hinzugefügt, und dennoch wie packend und erschauern machend ist der Inhalt! . . . Ein blasses Dulderangesicht muss irgendwo in der Nähe zu finden sein!

Die Dramenfolge schliesst wiederum mit einem dreiaktigen Teilcyklus der »Berliner Märztage«, welche in dem knappen und wurfsicheren Aufbau den Blättern von einer Mutter und dem Evawerk gleichen. Klinger hat ein starkes dramatisches Talent; er sieht die Kernpunkte einer Handlung sicher, denkt logisch, weiss seine Kraft auf den richtigen Punkt zu richten, — er wäre gewiss ein erfolgreicher Bühnendichter geworden, gehorchte ihm das Wort so blindlings wie die Radiernadel. — In diesem Staatsdrama nun steckt eine prächtige Massenpsychologie, die schon auf der »Hôtelplünderung« in der Gegend der Rossstrassenbrücke mit reizvollen Architekturen, dem Petrikirchturm und Telephondrähten, beginnt, — der Künstler hat hier seelenruhig in einem von geschichtlichen Zweifeln nie belasteten Gewissen in der That diese schöne Erfindung einige 30 Jahre vorausdatiert, weil die Vorlage 1881 es so zeigte! Heranziehende, wartende, erregte Menschen bewegen sich und verkörpern ausgezeichnet das drohende Erwachen von Volksinstinkten. Reden, Schlagworte, jene treibenden unbestimmten Gerüchte, das Suggestive einer drüben beginnenden Plünderung und Zerstörung fühlt man deutlich heraus aus dem Bild als jene unhemm-

baren und unerwarteten Einwirkungen, welche zeitweise auf Mengen niederer Leute einen so verhängnisvollen Druck ausüben (VIII). — Man fühlt den gleichen magnetischen Bann der Massen auch aus dem nächtlichen Barrikadenkampf (IX) in der von einer Infanteriesalve erhellten Klosterstrasse heraus: wahnwitzigen Todesmut der paar Barrikadenkämpfer unter Toten, Sterbenden, Verwundeten einer organisierten Truppe gegenüber und das wilde Entsetzen im verzerrten Gesicht des gegen eine Anschlagsäule gedrückten Kerls. Die grossartige Wildheit eines Goya, die Phantastik eines Wiertz, der Satanismus eines Rops werden in diesem düsteren Blatt lebendig. — Auf dem Schlussblatt (X) sieht man endlich durch die mondhelle Frühlingsnacht die gefangenen Opfer dieser schauerlichen Hassausbrüche von Soldaten auf der Landstrasse nach Spandau geführt werden, womit in tieftrauriger Stimmung der Faden wirkungsvoll im richtigen Augenblick abgeschnitten wird. —

Gross gesehen, mächtig empfunden, kunstvoll gestaltet ziehen in diesen Grossstadtbildern Thatsachen einer düster gefärbten Weltbetrachtung vor unserem gebannten Auge vorüber. Keine Phrase, keine Weichherzigkeit, kein moralisierender Zusatz mildert die unerbittlich harte Wahrheit, — wenn es nicht die Kunstschönheit thut. Ein so fester und selbstbeherrschender Zug schneidet dabei diese realistischen Gebilde aus der Weltstadtphysiognomie heraus und setzt sie stumm zusammen, dass man deutlich einen Ruhepunkt spürt, wie ihn die »Intermezzi« boten, — aber auch weiss:

es beginnen neue Bahnen. Künstlerischer Realismus und Thatsachensammeln genügt einem Manne von dieser Vergangenheit nicht . . . schon etwa gleichzeitig mit den »Dramen« reift ein neues Werk, in dem der ruhige Beobachter zum kühnen Angreifer und im Künstler nach leidenschaftlichem Ausbruch der bauende und Welten schaffende Denker frei wird. — — — Hier aber wird Klinger wie jeder echte Künstler noch mehr als vorher und immer mehr, je reicher er sich auswächst, lediglich der Sichter, Deuter und Ausleger des Zeitmittelpunkts. Was er schuf, lag in der Luft. Man erinnere sich des Beginns der achtziger Jahre. Die grosse Wandlung von Kunst, Litteratur, socialem und gesellschaftlichem Leben seitdem fing damals an, sich sichtbar zu regen. Die Werke neuer, noch unreif gährender Kunst verliessen zuversichtlicher die Werkstätten, gelangten als Bücher zum Druck, — die spröde gewesene Presse öffnete ihre Spalten bislang verpönten Ideen. Die französische, neurussische, bald auch die norwegische Litteratur kamen mit neuen Gesichtspunkten und Bewertungen für die Gesellschafts- und Kulturfragen, von denen das Familienleben und die Frauenfrage durch Ibsen z. B. eine neue Beleuchtung erhielten. Zweifel tropften überall in das bisherige satte Behagen. Auf die unteren Schichten, ihr dumpfes Loos, ihre Gährung, die Gefahr aus diesen Tiefen fielen grelle Schlaglichter, — das »mauvais genre« unter der Strassenhöhe und unter den Hinterhausdächern begann sehr bemerkt und eine »moderne« Frage zu werden. — Auf seine »Dramen« hatte Klinger 1883, kaum dass

sie beim Drucker getrocknet waren, die kleine goldene Medaille von Berlin erhalten; drei Jahre früher dürfte dies noch unmöglich des »Themas« halber gewesen sein.

Durch diese bunte Welt von Kunst- und Kulturfragen, socialen Problemen, Meinungen, Schreien schritt ein hochbegabter junger Künstler mit äusserer Ruhe, stiller Beobachtung, Nachdenken eines regen Geistes, grosser Empfänglichkeit für das in erst halb sichtbaren Keimen Werdende und die inkommensurablen Stimmungen aller Gährungsprozesse. Er nahm auf, beobachtete, verglich, setzte zusammen und nährte seine Phantasie mit diesen Dingen, die heute als ein Fertiges vor uns in der Vergangenheit liegen, damals aber unmessbare Embryonen und Zukunftsmusik waren. Die Frauenfrage z. B. Er fasste sie in seiner tiefgründigen Weise an. Eine Offenbarung kam über ihn, die zur sittlichen Empörung eines leidenschaftlichen und hochgesinnten jungen Gemüts sich steigerte; starke Erregungen kriegen bei Klinger immer bildhafte Gestalt. Und so wuchs aus Entrüstung und Wahrheitsliebe mit königlichem Mannesmut jetzt ein merkwürdiges Werk:

»Ein Leben« (1881—84), das zum dritten Male und auf einer dritten Stufe das Weib behandelt. Jetzt ist der »Handschuh« längst vergessen und wie ein ferner Traum liegt in weiter Vergangenheit die ästhetisch-psychologische Wirkung der Weibesschönheit auf den jugendlichen Künstler, — aber auch die anteillos betrachtete Geschlechtstragik der »Eva« hat andere und bestimmtere Züge gekriegt. Jetzt packt er das Weibesthema dort an, wo die Gesellschaft durch eine

Zeichnung für »Träume«. Aus: Ein Leben.

(Besitz der Kunsthandlung Fritz Gurlitt.)

ihrer verruchtesten Einrichtungen Missbrauch mit der Geschlechtsschwäche der Frau treibt, um die in socialer und kultureller Hinsicht notwendige und sittlich höhere Monogamie zu erhalten: Klinger schildert das typische Schicksal einer Verlorenen in dieser Folge mit der Tendenz eines zürnenden Weltverbesserers, aber auch der ganzen Lauterkeit seiner Sinne, die selbst im Heikelsten keusch bleiben. — Freilich erlaubt ihm die Gabe der Allegorie und sein Formenreichtum dafür überall eine mildernde Übersetzung der Wirklichkeit und ein Vermeiden des Unkünstlerischen. Nirgends dazu zeigt sich so sehr die Gefügigkeit und Fähigkeit der Griffelkunst für die Entwicklung eines grossen Gedankens und mächtiger Empfindungen als hier, wo in äusserlicher Ungleichartigkeit klare Bilder mit den verwischten Stimmungen einer musikartigen Vision seltsam wechseln.

Dass Klinger in diesem an Genie reichen, aber ungleichartigsten seiner Werke ungeheuer mit dem Stoff rang, ergiebt sich aus dem häufigen Vorkommen von Doppelauffassungen einzelner Blätter gerade in dieser Folge. Seine starke Selbstkritik ruft oftmals mehrere Platten mit demselben Thema nebeneinander hervor, — nirgends aber so oft als hier, wo sogar der ganze Epilog u. A. doppelt ist. Ebenso der Titelkopf. Der geharnischte Reiter, der auf dessen Steinzeichnung in der I. Ausgabe gegen die hockenden Gestalten trägen Herkommens heranreitet, ist in der II. Ausgabe sachlicher und schöner durch ein zusammengekauertes Weib im Boot ersetzt, welches der Mann auf bewegtem

und von nordlichtartiger Sonne halb erhelltem Meer dahinrudert. Ist das Schicksal des Weibes auf stürmischer Lebensfahrt doch fast ganz der Einsicht und dem sittlichen Bewusstsein des Mannes überlassen!

Ein feines Vorspiel leitet die Folge in Prefacio I mit seiner breiten Stichelmanier ein, auf dem mit biblischer Einfachheit Eva neben einem starken Baum in einer Wasserlandschaft im Nachsinnen über die Worte der Schlange: »Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, sondern Eure Augen werden aufgethan!« dargestellt ist. — In Prefacio II unterliegt der natürliche Daseinstrieb der Menschheit ideell schon den verderbten Mächten, — denn in dunkler Waldtiefe prüft die Hexe am Feuer den anstachelnden Liebestrank im Kessel, während der Mann lüstern lächelnd dabei hockt. — Und nun nimmt das verfallene Frauenschicksal seinen Lauf. »Träume« erschrecken und verwirren mit begehrsamen Männerköpfen den Sinn des jungen Mädchens, das auf dem gut erfundenen und ausgeführten Blatt: »Verführung« mit dem auf Delphinen zur Meerestiefe hinuntersausenden Paar dem Einen vertraut, der schön an Gestalt und mit feurigen Worten werben kam. — Schnöde »verlassen« wandelt das verzweifelte Weib am einsamen Meeresstrand, — im »Anerbieten«, in den »Rivalen«, im Bühnenstück mit der Ballettänzerin: »Für Alle« sinkt das Leben Schritt für Schritt nach unten, nachdem eine rohe Bubenhand die noch zarte Seele in ihrer ersten Blüte zerstört. — Das tonschöne Blatt mit einem Bild aus dem Nachtgewerbe versinnbildlicht das Angelangtsein in der Tiefe. — Als ein

Haufe ekler Megären fegt nun die Welt die Unglückliche aus ihrer Mitte »in die Gosse« und keine Selbstbesinnung hilft mehr, denn »gefesselt« auf dem Rücken einer Fledermaus ist das Weib jetzt wehrlos dem cynischen Spott der »feinen« Männerwelt in Frack und Cylinder, die sie visionär umgiebt, preisgegeben, und der »Untergang« ist damit besiegelt, den eine geniale Symbolik im Kopf eines Ertrinkenden mit dem letzten Verzweiflungsblick verkörpert.

Ein vornehmer Sinn, der die Erscheinungen der Welt in ihren Ursachen und Gesetzen vorurteilslos betrachtet und nur Partei für die vergewaltigte Kreatur in tiefem Mitgefühl nimmt, steht von Blatt zu Blatt über diesem Lebensgang, — in dem grossartig erdachten Epilog zu diesem erschütternden Schauspiel aus den Daseinsnachtseiten klingt eine Ergebung unter das Schicksal tröstlich aus, wie sie nicht echter und christlicher gedacht werden kann. — Da ist »Christus unter die Sünderinnen«, die vor ihm niedergesunken sind, in die Vorhölle getreten; er segnet sie und verheisst ihnen die Freuden des Paradieses, welches man durch einen Spalt in der Höhlenwand erblickt. — Noch weiter greift der Gesichtskreis im II. Blatt, wo das Leiden als metaphysische Daseinsbedingung erklärt wird. Eine riesige Kreuzvision mit dem Heiland steigt hier hinter einem weinenden Menschenpaar auf. — Auf die Unendlichkeit von Raum und Zeit, in deren grandiosen Maassen das Menschenleben ein Atom und Bruchteil eines sausenden Augenblicks ist, weist das mächtig empfundene Schlussblatt: »Ins Nichts zurück«,

auf dem das Weib aus Todesarmen von oben durch das dunkle All willen- und regungslos nach unten sinkt, wo zwei auffangende riesige Arme das ruhvolle Nirwana

Untergang. Aus: Ein Leben.
(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

versinnbildlichen. — — — Dieses letzte Blatt hat eine gewisse äussere Ähnlichkeit mit einem Vorwurf in den »Diaboliques« von Rops, aber nur äusserlich; die innere Auffassung ist eine ganz andere und bei Klinger

grössere, der sicher jenes Blatt von Rops nicht gekannt hat. Der Künstler kümmert sich im Grossen nicht viel um fremde Kunst, weil er viel zu sehr mit sich beschäftigt ist; er kennt trotz mehrjährigen Aufenthalts viele Pariser Namen von Klang nicht einmal, und erinnere ich mich recht, hat er erst Anfang der neunziger Jahre den Namen Rops von mir gehört, als ich ihm von gesehenen Blättern desselben erzählte. —

»Ein Leben« ist 1884 gelegentlich eines Berliner Besuchs herausgegeben. Der Künstler hatte ein Jahr vorher den Wohnsitz geändert, — er hatte mancherlei Wandlung erlebt und seelisch die Stimmungen der letzten Jahre mit ihrer Bitterkeit, ihren Anklagen, ihrem Verbessernwollen überwunden. Das Jugendwerk war gethan. Mit ruhiger Entschlossenheit und klarer Stirn trat er jetzt an die harrenden Aufgaben der ersten Mannesreife. —

Nachzutragen sind hier noch ein paar Gemälde, wie die drollige, aber nicht gut gemalte »Gesandschaft«, der tonschwere »Abend« als eine der besten Malereien, zu denen auch der »Wandschmuck« für eine Villa in vierzehn figürlichen wie landschaftlichen Vorwürfen wegen des grossen farbigen Reizes gehört. Vor 1885 für ein Landhaus in Steglitz gemalt, waren die Tafeln längere Zeit nach Böhmen verschollen, sind aber 1898 von der Ed. Schulte'schen Kunsthandlung ermittelt und erworben worden. Sie erregten bei der gleichzeitigen ersten Neuausstellung in Berlin ein erhebliches Aufsehen. —

* * *

Allmählich gefiel es Klinger in Berlin nicht mehr. Die Zeiten des »Hungerturms« mit ihrer Ausgelassenheit, Lebenslust, ihren grossen Rosinen und kleinen Geldern waren natürlich längst vorüber; einige Glieder des alten Kreises waren abgesplittert, andere hinzugekommen; die Beziehungen waren mit den höheren Jahren jedoch loser und Klinger sehr ernst geworden. Jeder von den Freunden hatte allmählich das Leben und einen bestimmten Kreis von Aufgaben gepackt und seine besonderen Interessen entwickelt. Einig waren sie bei ihren gelegentlichen Zusammenkünften nur in der Anschauung, dass der mehr und mehr an die Öffentlichkeit tretende Naturalismus im französisch-holländischen Sinne nur eine Erfrischung des Malhandwerks, nicht aber ein erstrebenswertes Kunstziel für einen ernsten Künstler sei, — einig auch in der zunehmenden Abneigung gegen die Geselligkeit, welche bei ihrem schnellen Wachstum in Berlin den geistig und künstlerisch vornehmen Charakter der guten alten Berliner Empfangshäuser mehr und mehr verflachte und Anforderungen an den Einzelnen stellte, die sich mit ernster Kunst nicht vertrugen. Das ist ja auch heute noch so. Welcher Künstler sich in Berlin bei den grossen Verhältnissen nicht streng im Verkehr zu bescheiden weiss, ist in wenigen Jahren verbraucht, und wenn er Ankertaue statt Nerven hätte. — Die anderen Freunde fingen nach und nach jetzt an, sich zu isolieren, — Klinger wurde für eine Wohnsitz-Änderung reif. Immer dieselben Leute, denselben Kneiptisch, dieselbe Stadtgegend, dieselben Modelle bekommt der

Mensch schliesslich satt. Er war eines Tages mürbe, packte seine Sachen und geht auf vier Jahre, von 1883 bis 86, nach Paris. Er machte es dort wie in München 1880 und nachdem in Berlin, — er schliesst sich ein, haust wie ein Eremit bei der Arbeit, — mit Wenigen bekannt, — fast von Keinem gekannt. Gelegentlich einmal reisst einer der Berliner Freunde ihn bei einem Pariser Besuch aus der Malzelle und macht mit ihm Ausflüge. Sonst lebt er still und isoliert; er hätte ebenso gut in Bromberg oder Leitomischl leben können. Die französische Kunst regt ihn so wenig auf als Volk, Leben, Kultur in Paris; diese für Schwachköpfe so verführerischen Wogen brausen spurlos an ihm vorüber; nichts verrät äusserlich, dass er so lange an der Seine gelebt, — nicht einmal exotische Kravatten brachte er sich als Ausdruck irgend welchen internationalen Anstrichs mit. — Nur der Litteratur tritt er mit der eingehenderen Kenntnis der Landessprache näher, — Flauberts »l'éducation sentimentale« wird sein Lieblingsbuch und desselben Meisters »tentation de S. Antoine« zwingt ihm Bewunderung ab.

Seiner Kunst wird dagegen ein Pariser Erlebnis zur tiefsten Offenbarung: die Kenntnis der Handzeichnungen von Lionardo im Louvre, — der gebietende Hinweis auf die königliche Natur darin! — Eine unerschöpfliche Erfindungslust hatte das Naturstudium beim jungen Klinger sehr gehemmt. Die Art seiner Vorwürfe, der graziöse Stil, die arabeskenhafte Richtung der Ausführung beförderten das Arbeiten aus dem Kopfe um so mehr, als ein feines Gefühl für das Or-

ganische und ein ausgezeichnetes Gedächtnis ihn meist das Richtige treffen liessen. In den letzten Jahren freilich war ihm auf dem Umwege über die Architektur und die Landschaft in grösseren Blättern die Wirklichkeit mehr und mehr auf den Leib gerückt . . . sie lag in seinem Unterbewusstsein schon als neues Bekenntnis bereit . . . Lionardo macht es frei . . . riesengross steht die Natur plötzlich vor ihm als die ursprüngliche Muse aller Kunst. — Eine himmlische Lust ergreift ihn nach Offenbarungswerken davon im grössten Kaliber — — — und seine schönste bisherige Malerei entsteht:

Im »Urteil des Paris« (1884—87) haben die hellenischen Jugendträume monumentale Gestalt gewonnen, der es allerdings nicht an lustigem barocken Anhang aller Art fehlt. Als Wandfüllung für einen Festsaal gedacht, ist das Bild als Triptychon angeordnet und hat eine schwere Basis mit drei bemalten Plastiken: einem Silen, einer Karyatide, einem Delphin, dem der Kopf von einem Kerl eingedrückt wird. — Das Bild befremdet zuerst etwas durch das Beiwerk, erhält aber gerade durch dessen Lebendigkeit seine tiefe Ruhe. — Auf dem mit wundervollem Mosaikboden bedeckten Dach einer durchtrieben gemalten Säulenhalle sitzt der glutäugige Paris beim Richteramt, während Hermes, der Geleiter der Göttinnen, hinter ihm verbotenerweise den Kopf dorthin wendet, wohin er nicht sehen sollte. Denn da erscheint dem lenzfrischen Königssohn das Weib in den drei Formen, in denen es dem Mann begehrenswert ist: als Bringerin ehelicher Liebe, als Spenderin erotischer Freuden, als

unnahbare Tugend. Eben hat Hera ihre herben Formen zur Schau gestellt, seitlich dazu kokettiert die schöne Pallas mit ihrem Langhaar, während die noch ganz verhüllte Aphrodite mit ihrem lockigen Pariser Grisettenkopf kommender Dinge harrt. Ein prächtiger Landschaftsrahmen schmiegt sich dazu um diese Augenweide; in der Mitte das türkisblaue Meer, in dem sich rechts mit malerischen Abstufungen ein felsiges Vorgebirge verliert, während links auf der Uferhöhe ein abendheimlicher Wald mit rosigen Lichtern stimmungsvoll ragt. So gross aber ist die Kraft leuchtender Lokalfarben und die Schönheit eines harmonischen Gesammttons, dass Böcklin eine neuartige Auferstehung darin zu feiern scheint. Und nicht ein einziges Mal ist Klinger seitdem ein so völlig »malerisches« Gemälde geglückt. —

Eine weitere Frucht vom Baum lionardesker Erkenntnis fällt dazu in diesen Pariser Jahren dem Künstler mit einem Radierwerk in den Schooss, das mit seinem so edeln als reichen Stil, den reinen und bedeutenden Formen, der erstaunlichen Technik im Zeichnungsstil wie meisterlicher Tonmalerei, vor allem jedoch mit der lenzfrischen und leidenschaftverhaltenen Natur des Künstlers ausgeklärteste Reifeschöpfung ist; er hat noch Grösseres gedichtet, — aber nichts, was so unmittelbar und gedämpft zugleich zu allen Sinnen spräche, als stände ein schönheitgewordenes Titanenleben in Fleisch und Blut vor uns. — Es ist sein viertes und männlichstes Werk von der Frau, das die drei früheren in sich enthält, wenn es auch zunächst

In flagranti. Aus: Dramen.

anscheinend ohne philosophischen oder sozialen Gesichtspunkt eine einfache Liebesgeschichte darstellt. — Anscheinend! In Wirklichkeit breitet sich hinter diesem Liebesdrama von einem starken, schönen und jungen Menschenpaar ein weiter Natur-Hintergrund aus, auf dem diese vollsaftige Dichtung mit ihren neuen und erdfrischen Erfindungen, Ausdrücken, Auffassungen als ein gestelltes Problem der Wahlverwandtschaft im Gewand eines Menschenschicksals sich abhebt. — Denn jetzt hat der einstige Handschuh-Träumer das Leben, seine Gesetze, den tragischen Widerspruch zwischen der natürlichen Wahlverwandtschaft und dem Stückwerk der naturscheuen Gesellschaftsgesetze kennen gelernt . . . er weiss, dass ein Verhängnis fort und fort wirkt, welches durch Menschenhand zerstören lässt, was die ewige Schöpfung mit ihren weiten Gedanken aufbaut, und dass alles Gute, Schöne, Starke überall und in jedem Augenblick vernichtet wird, wo es Kühnes im Sinne der Natur wirken will. Solch einen Fall hat Klinger aus dem Leben herausgegriffen und ihn in seiner kunstgewordenen Gestalt Arnold Böcklin gewidmet. Das Ding hätte gar keine andere Widmung tragen können, denn jener hüllenlose und gewaltige Geist der Schöpfung lebt darin, den erst Böcklin wiederentdeckte, nachdem er mit Rubens ins Grab gestiegen war.

Auf dem Titelblatt mit der Widmung an Böcklin von dieser Radierungsfolge: »Eine Liebe« (1879—87) breitet sich unten ein aufgeregt um ein Riff kreisendes Meer, dem Dämpfe entsteigen und oben ein

neues Bild entwickeln. Am Rand eines rauchenden Kraters horsten starke Adler und fliegen spähend umher, sitzen und stehen üppige Nymphen als Verkörperungen der Leidenschaften mit Tang in den Händen, lagert ein schönes Kentaurenweib und schaut der Aphrodite zu, welche hier als herbe Liebesgöttin auf dem Rand sitzt und dem aufmerksamen Cupido über dem angelegten Bogen hinweg ein Ziel zeigt, dem der eben abgeschossene Pfeil bereits zufliegt (I)*). — Er traf das reife Weib im Wagen, das sich erschrocken über eine Rose in der Hand beugt, — und zugleich den Mann, welcher starr an der Strasse mitten im blühenden Stadtpark stehen bleibt und dem Gefährt nachschaut (II). — Das Geschoss der Liebesgöttin sitzt fest und kettet nun die beiden wildfremden Menschen zum Verhängnis aneinander; bald ist der zweite Schritt gethan. Im prächtig stilisierten Eisengitterthor mit dem sonnigen Hintergrund von Park und Landhaus steht das glückstrahlende Weib und empfängt den ersten leidenschaftlichen Handkuss des Mannes (III). — An der Uferbalustrade des Parkwassers treffen sie sich zum ersten Stelldichein als-

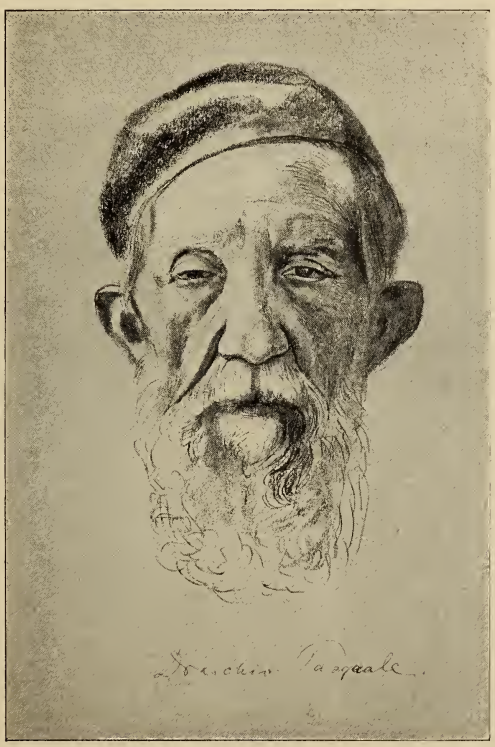
*) In meinem Text zum Hanfstaengl'schen Klinger-Prachtwerk ist mir infolge sehr ungünstiger Umstände bei den Notizen für meine Arbeit ein Versehen in der Deutung dieses Blattes untergelaufen, welches ich hiermit richtigstelle; gleichzeitig bemerke ich, dass in dem hier vorliegenden Buch ein paar geringfügige Daten gegenüber denen des Klingerwerkes geändert sind, nachdem sich in der Prüfung durch urkundliches Material ein paar kleine Irrtümer in des Künstlers damaligen Auskünften ergeben haben. D. V.

dann und umfangen sich in heissem Liebesrausch (IV). — Und dann ist es »Nacht« (V) geworden. Balsamische Düfte von Blüten und Büschen, mondklarer Frieden von der schlummernden Welt draussen mit dem weissen Säulengang am Weiher hauchen durch das offene Fenster zum Gemach herein, in dem das liebesselige Paar weltvergessene Stunden verträumt. — — Ein Intermezzo (VI) von sehr edlem Stil in seinen weich gebundenen Formen bezeichnet den Höhepunkt und lässt ganz leise das tragische Leitmotiv der Dichtung anklingen. Nackt niedergekauert, wunderschön an Körper wie Fleischweichheit, flehen Adam und Eva am einsamen Felsenstrand den winkenden greisen Tod und den höhnisch die Verheissungsrolle hochhaltenden Teufel um Erbarmen an. — — Immer heisser entflammt schwingt sich jetzt die wilde Leidenschaft des Paares selbstvergessen über die dunkle Welt drunten »in neuen Träumen« (VII) empor; der Mann betrachtet sein Glück im Spiegel, den der Engel ihm vorhält, und das Weib umschlingt ihn selig, ohne zu achten, dass der Mantel des Geheimnisses von ihrem Glück abgezogen wird. — Welch' ein weicher grosser Akkord aber folgt nun in diesem »Erwachen« (VIII) des Weibes, — wie fein ersonnen und empfunden ist dieses Stück ursprünglicher Poesie, — und wie packend ward es ausgeführt! Versonnen sitzt die Geliebte in der Morgenfrühe auf dem Lagerrand und seltsam fragend starren die Augen nach dem Sonnenreflex in der Fensterscheibe, in dem der zarte Umriss eines Kindes sichtbar wird. — Das skizzenhaft gehaltene

Blatt IX verkörpert mit blosser Kontrastbehandlung von Hell und Dunkel das Verhältnis der Welt zu dieser »Schande«. Von der Parkmauer oben schauen zischelnde Frauen auf die Unglückliche drunten an der hellbeschienenen Wandfläche, neben der eine grosse Gespenstfigur schreitet und höhnisch auf den veränderten Schatten des gequälten Weibes weist. — Und dann geht es mit einem starken, künstlerischen Auslaut zu Ende (X). Das Weib hat ausgelitten auf seinem Lager; von Verzweiflung gebrochen sank der Mann an ihm nieder und drückt nun das schöne Haupt mit den in der Todesstarre ergreifenden Zügen gegen seine Wangen, ohne auf den Tod zu achten, der als Wehmutter mit dem Kind im Arm auch ihm winkt. —

Das ist Klingers naturmächtiger Hymnus auf ein Wahlverwandtschaft-Liebesglück und seinen tragischen Ausgang in dieser »besten« aller denkbaren Welten. — Man hat den düsteren Schluss getadelt. Mit Unrecht. Er ergiebt sich aus dem im »Intermezzo« deutlich ausgesprochenen Geist des Ganzen und aus dem Aufwand grösster Mittel dafür. Jede andere Lösung wäre eine unlogische und bräche die Handlung gewaltsam ab, statt sie zu lösen. »Wozu der Lärm?« würde ein fein empfindender Beschauer etwa angesichts eines Standesamts-Abschlusses mit Recht gefragt haben. — Mehrfach ist auch die Bezeichnung als Darstellung einer »verbotenen Liebe« oder eines »Ehebruch-Dramas« gefallen, welche gar die allerunglücklichste ist und der Sache ein ganz falsches Etikett aufhängt. Ist der »Faust« eine Ver-

führungs-Tragödie? Es heisst den bedeutenden Hintergrund, die Tiefe, die weltüberlegene Denkerauffassung,



Studienkopf für die »Kreuzigung«.
(Besitz der Kunsthandlung Fritz Gurlitt.)

welche allen Werken Klingers seit der »Eva« und den »Dramen« eigen ist, hier ebenso verkennen als die

Klangart der gewaltigen Naturtöne, — es hiesse auch, ihn im Inhalt dieses »Intermezzos« wie dieses Schlusses völlig missverstehen und diesem Denker und aristokratischen Geistmenschen eine plumpe und geschmacklose Nutzenmoral, wie sie von Vorstadtbühnen aus tugendhaften kleinen Näherinnen angebiedert wird, unterschieben, wenn man von einem »Ehebruch-Drama« mit einem tragischen Lohn für die Sündhaftigkeit spricht. Das kann ernsthaft nicht einen Augenblick verteidigt werden; ich erwähne es aber, weil diese Äusserung von sonst sehr gescheuten Leuten gefallen ist. —

Das »Paris-Urteil« und »Eine Liebe« sind die beiden grossen Schöpfungen der wonnig-einsamen Pariser Jahre. Ein paar andere Gewinne fallen nebenher, wie z. B. die Kenntnis der Verbindung von Radierung und Stich, welche u. A. der Franzose Gaillard meisterlich gehandhabt hat, — und dann litterarische Eindrücke. Das Hauptgewicht aber liegt bei der neuen Naturoffenbarung. Sie verfolgt diesen ruhelosen Geist, — sie bestimmt ihn in seinem kommenden Stil, — sie lässt in noch unbestimmten Plänen eine Saat aufgehen, deren Keime der Wanderer über die Grenze mit sich führte . . . bald sollte dies Gewächs Form, Gestalt und lebensfähige Säfte erhalten. — — —

— — — Ein fröhliches Halloh begrüsste den Wanderer im alten Berliner Freundeskreis, der ihm nach Stauffers Worten inzwischen einen Ehrenplatz an der Mittagstafel aufgespart hatte, sintemal sein Genie ihn ohne Formel und Salbung wie weiland im »Hungerturm« zum

Haupt der Freunde machte. »Er sitzt jeden Tag im Geiste unter uns am Tisch«, hatte Stauffer an seine Schweizer Freundin mit dem Selbstbewusstsein eines Apostels geschrieben. Der Kreis hatte sich um ein paar Gleichgesinnte vermehrt; sie hatten sich fast Alle in kluger Erwägung vom Gesellschaftstrubel in die Einsamkeit zurückgezogen; die Meisten hausten in dem damals neu entstehenden »Hansaviertel« nördlich des Tiergartens, das noch wenig bebaut, vornehm und nicht teuer war. Auch Klinger mietete jetzt in der dortigen Brückenallee ein Atelierhaus auf dem Hof, von dem aus man damals noch über dünnbebaute Strassen und Wiesen hinweg einen weiten Ausblick hatte. — Seine nicht allzu häufigen Zusammenkünfte hielt der Kreis in einem Lokal der Lessingstrasse, der »Villa Anna«, welche die hitzigsten und geistreichsten Erörterungen dieser feingebildeten jungen Künstler, aber auch manch tollen Ulk erlebte, an dem meist Stauffer schuld war. Neben dem noch vom »Hungerturm« herstammenden Prell, Klingers Landsmann, einem feingeschulten und reich gebildeten Geist, der einige Jahre zuvor im Architektenhaus-Festsaal Proben glänzenden Könnens als Freskomaler abgelegt hatte, gehörte Müller-Breslau dazu, ein talentvoller Maler böcklinischer Landschaften; ferner der einige Jahre später in Ägypten gestorbene Architekt Lissel; daneben ein wenig hervorgetretener Begasschüler im Bildhauer Wägener. Der Tollste unter dieser kraftgenialischen Kumpanei aber war Prells engerer Freund, Stauffer-Bern, der Schweizer Naturbursche, welcher

nach einigen Jahren glanzvoller Bildnis-Modemalerei und kecken Salonlöwentums in sich gegangen war und die Kunst auf einem neuen Gebiet neu angegriffen hatte. Er war ein verwegener, nüchterner, übermütiger Geselle, an den noch heute mancher damals gehörnte Ehemann in Berlin W. mit Grausen denkt; nichts war ihm heilig; aber die Kunst war ihm ernst. Hans Hopfen hat in der reizenden Novelle: »Mein erstes Abenteuer« ein prächtiges Konterfei von ihm als »Schweizer-Karl« aus der Zeit entworfen, da er in München noch der Stubenmalerei fröhnte.

Dieser Stauffer-Bern tritt Klinger jetzt näher. Er hatte im Winter 1884/85 bei seinem Münchener Jugendfreund Peter Halm, der vorübergehend in Berlin war, das Stechen erlernt, bei seinem Formensinn rasch hübsche Resultate erzielt, war ein technischer Tifteler und Versucher gleich Klinger, der jetzt gemeinsam mit ihm neue Kupfertafelprobleme unter den französischen Eindrücken anpackt. Klinger, der schon sehr bedeutende Radiererfolge hinter sich hatte, war zweifelsohne der führende und erfindende Kopf bei diesen Versuchen, aber der an den Formen der Dinge und dem gewissenhaften Grabstichelausdruck derselben hängende Stauffer vertrat daneben die sichere Methode. Er war dazu ein geistreicher, kritischer, litterarisch sehr gewandter Mensch, der mit glühender Bewunderung an Klinger hing. Und dieses Zusammenarbeiten ist für beide Künstler wohlthätig gewesen, wie die Schöpfungen dieser Jahre bei Beiden beweisen. Stauffer hob es und vertiefte es geistig, — Klinger wurde in den letzten

Blättern von »Eine Liebe« und der Todesfolge auf die strengere Formendurchbildung gewiesen.

Alles nahm jetzt einen fröhlichen und schaffensmutigen Verlauf in diesen Berliner Jahren, wozu ein äusseres Ereignis nicht wenig beitrug. Das Jahr 1886 war ein Sonnenjahr für die Berliner Kunst und verhiess ihr den grössten Aufschwung. Ein reger Wetteifer ging durch die Künstlerschaft, die Jubiläumsausstellung in jenem Sommer zu einem Glanzpunkt in Berlins Kunstleben zu machen. Es gelang. Eine Fülle bedeutender Meisterwerke, schlagende Erfolge von Böcklin, G. Max, Gussow, Herkomer elektrisierten Künstler und Publikum. Der alte Böcklin, welcher die »Todteninsel« (Leipzig), den »Frühlingstag«, »Burgbrand II«, — also drei seiner grössten Meisterwerke, — ausgestellt hatte, kam selbst von Zürich nach Berlin auf Besuch. Längst der unbestrittene Heilige dieses Hansaviertel-Künstlerkreises kannte und schätzte er Prell bereits, begönnerte seit längerem seinen Landsmann Stauffer, an dessen Übermut der humorvolle alte Herr seine Freude hatte, sprach sich lobend über Müller-Breslau aus und lernt jetzt Klinger kennen, welchem er seitdem der wärmste Freund blieb. — Und dieser Besuch zündete bei den jungen Leuten im Verein mit der frohbewegten Zeit, — er stärkte auch die feinen Künstlergewissen im heiligen Drang, sich treu zu bleiben und nach eigenen Gesetzen auszuwachsen, — er befestigte bei Klinger das in Paris gewonnene Naturbekenntnis, — er half schliesslich seitdem ruhelos in Klinger Gährendes herauszudrücken: die unwiderstehliche Nei-

gung zur Plastik. Schon im Rahmenwerk seines »Paris-Urteils« sind die ersten glücklichen Versuche

Das Kind. Aus: Vom Tode I.
(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

damit gemacht. Jetzt kommt hinzu, dass auch Stauffer ersichtlich in seinen Stichen immer schneller dem

plastischen Ideal zusteuert, und bereits 1887 formen die Freunde um die Wette und es entsteht Klingers vielgenannter erster Entwurf zu einer »Beethovenfigur«.

Im Entwurf mehr malerisch als plastisch gedacht, ohne zureichende Erfahrung über die stoffliche Wirkung der runden Formen im Aufbau, ist dieser bemalte »Beethoven« doch ein Werk von grossen Eigenschaften und durch und durch originell. Halbnackt, nur von rotem Tuch verhüllt, mit übergeschlagenen Beinen, einen Adler zu Füssen, sitzt der Heros auf einem reich gezierten Thron über Wolken. Die Fäuste liegen auf dem Knie, der Leib ist vornüber gebeugt, mit gepressten Lippen und verlorenen Augen, — Klingers eigenen unergründlichen Augen! — lauscht er in kraftvoller Versunkenheit auf Melodieen, die in seiner Seele fluten. — In jenen Jahren wurde gerade die Frage nach der Bemalung der Figuren lebhaft erörtert, wozu sich Klinger in seinem Zukunftstraum von einem räumlichen Gesamtkunstwerk, in dem Architektur, Malerei, Plastik auf das Engste mit einander verbunden sind, rückhaltlos bekennt. Schreibt er doch das Stillstehen der Plastik seit der Renaissance wesentlich der einfarbigen Manier und ihrer unkünstlerischen Rücksichtsnahme auf die Lichter von Marmor und Bronze zu. In diesem Sinne ist der »Beethoven« für die Ausführung in Marmor, Bronze, Elfenbein, mit Bernsteinaugen gedacht, um eine atmende Lebendigkeit der Kunstwirkung zu erzielen. Und das ist zuerst an diesem »Beethoven« versucht; der Künstler hat es seit-

dem an anderen Figuren thatsächlich ausgeführt und bewiesen, dass diese, der römischen Verfallzeit und dem Barocco verwandten Grundsätze lebensfähig an sich sind, wenn nur ein edler Stil die Klippen der Unkunst zu vermeiden weiss. —

Neben diesem eigentlichen Berliner Werk des »Beethoven« sind diese Jahre an der Spree von 1886—88 dem Abschluss lange schon bearbeiteter Schöpfungen gewidmet. Das »Paris-Urteil«, »Eine Liebe« werden vollendet, — einen vorläufigen Abschluss wenigstens vom I. Teil erhält jetzt auch das schon 1881 begonnene grösste Radierwerk von Klinger: die Folge »Vom Tode«.

Das Todesthema hat von jeher für die Kunst, und namentlich die deutsche, eine verführerische Anziehungskraft gehabt, seit man nach den grossen Seuchen im 14. Jahrhundert eine reizvolle cyklische Form der Todestänze dafür ersonnen hatte. Uralt also und reich gepflegt ist das Gebiet, das in Übereinstimmung mit dem kirchlichen Dogma in Kirchen und Klöstern, auf Kirchhofsmauern und in Blättern unter dem ethischen Gesichtspunkte, dass der Tod der Sünden Sold sei, behandelt ward. Die berühmteste Darstellung dieser Art sind die nach Holbeins des Jüngeren Zeichnung gefertigten Holzschnitte, auf denen in der geistreichsten Weise und graziösesten Form der Tod die Menschen unerwartet, bei der Sünde, höhnisch und mit Vorliebe von den Daseinshöhen zu sich ruft. Die Neigung für diesen Vorwurf ist der deutschen Kunst geblieben; sie hat eine gemütvollere Auffassung

entwickelt; in Einzelblättern und Folgen haben die Grossen neue und weitere Gesichtspunkte herauszuarbeiten gesucht; über Holbein ist Keiner ernstlich hinausgekommen, weil Jeder auf der Grundlage des Christentums fusste und damit eben gebunden war. — Klinger ist der erste Bringer einer neuen Auffassung, weil er sich in diesem Falle von christlichen Anschauungen als Sohn einer naturwissenschaftlichen Zeit zu lösen verstand. Es ist dabei seltsam geradezu, wie sicher er von früh auf für dieses Gebiet sich rüstet. Mitten im heiteren und graziösen Spiel der Jugend mit ihren verführerischen Arabeskenwerken kommen dunkle Stunden über ihn; halb noch ein Knabe greift er schon zum Todesthema; immer öfter kehrt es in bizarrer, bitterer, ergebener Stimmung wieder; mit der zunehmenden Düsterkeit der Reife ist es schon der feste Bestand in allen seinen Werken geworden und die »Dramen« können bald als ein erster Totentanz gelten. So mancherlei Ähnlichkeit er oft in der zierlichen Hand und dem losen System des Nebeneinander mit Holbein hat, so anders schaut er den Gegenstand an. Das Unerklärliche, Geheimnisvolle, Grausige dieses unergründlichen Übergangs vom Sein in das Nichtsein zieht ihn an; ihn erschüttert und verbittert ausserdem die Grausamkeit des Schicksals bei der Wahl seiner Todesopfer, die blinde Ungerechtigkeit desselben und die so oft in Erscheinung tretenden entsetzlichen Formen und Qualen, — alle jene Fälle also, gegen welche das menschliche Empfinden sich entsetzt auflehnt. Thatsachen eines unfriedlichen

Todes betrachtet er im ersten Teil der Folge als ein Philosoph, der furchtlos schaut, sich mit kaltem Mut in das Unvermeidliche ergiebt, aber hinter allen seinen Gebilden ein grosses Erbarmen mit dem Todesleid der Geschöpfe offenbart. Und das ist ein eigener Zug. Zwischen den Künstlern und Bildnern ihrer zeitgenössischen Anschauung vom Tode Holbein und Klinger kann heute der Vorrang — vielleicht noch unentschieden sein, — der warmherzige Mensch aber und vornehme Geist Klinger steht weit über dem kalten Cyniker Holbein. —

Der erste Teil der Folge: »Vom Tode« (1881—89) gehört stilistisch teilweise noch zu den Jugendwerken; er ist geistreich erdacht, zierlich und fein in den Formen, zeigt viel hübsches Rahmenwerk; die Natur darin ist stark übersetzt. — Im Titelblatt I sitzt der Künstler bei Nacht auf einer Gartenbank, schaut auf die seltsam vom Mond beleuchteten und verzerrten Wolken, während Vorstellungen von gewaltsamen Todesformen ihn mit Schauer erfüllen. — »Seeleute auf einem Riff« (II) erblickt er mit dem inneren Gesicht, die, vom Wrack mühselig gerettet, jetzt angstvoll von Klippe zu Klippe vor einer lüsternen Riesenschildkröte springen, ohne ihr entrinnen zu können; in der Predelle empfängt der Teufel am Höllenkrater die ihm vom Tode zugeführten Opfer. — »Im Meer« (III) reisst der lange Todesarm eben ein Schiff in die Tiefe, die im Rahmen eine dämmerige Wüste ist, — er hat »auf der Chaussee« (IV) die alte Botenfrau mit einem Blitzschlag zu sich geholt. —

Auf dem sehr hübschen Blatt V wird das »Kind«, während die Mutter auf der Bank am Seeufer einschlief, von einer winzigen Todesgestalt dem Wald hinten zugeführt. — Im »Herodes« (VI), der vergiftet vom Thron in der Arena stürzte und verblich, während die Höflinge scheu abstehen, ist der Schrecken eines politischen Mords geschildert. — Einem jähen Tod erlag auf der Flur durch einen Hufschlag beim Pflügen der »Landmann« (VII), dessen aus der Kopfwunde strömendes Blut der Erdgeist unterhalb der Scholle gierig trinkt. — Das grinsende Gerippe »auf den Schienen« (VIII), welches an der Kurve des mit winkender reicher Beute aus den Bergen nahenden Eilzugs harrt, verbildlicht eine sehr moderne Todesart. — Grausam sucht der Unerbittliche auch trotz seines mitleidigen Gesichts im Rahmen die »arme Familie« (IX) heim, deren Ernährer eben auf dem Lehnstuhl in elender Dachkammer verschied; die verhärmte Frau schaut mit dem angstvollen Kind auf dem Arm verzweiflungsvoll aus der Fensterluke. — Im Schlussblatt X wird in der Wüste von Furien eine fliehende Familie zurückgehalten, deren eines Mitglied sich vor dem als Heiland erscheinenden Tod niederwarf. Dieser versöhnende Schluss spiegelt sich auch in der sarkophagartigen Predelle mit dem Leichnam eines Greises darin und der Bekenntnisinschrift: »Wir flieh'n die Form des Todes, nicht den Tod, — denn uns'rer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod!« —

Das Letzte an dieser ersten Cyklushälfte ist in Rom gethan, wo auch die Herausgabe erfolgte. Da-

neben entstehen noch in Berlin mehrere Blätter von der zweiten Hälfte. Sie gehören aber in Stil und Anschauung einem so ganz anderen Kreis an, dass sie von ihm aus zu betrachten sind. — —

Der junge Gentz hat Klinger in diesen Jahren (1888) einmal in sehr charakteristischer Weise gezeichnet. Die Hände in den Hosentaschen, den interessanten Kopf vornüber gebeugt, welchen dichtes lockiges Haupthaar, ein kurzer voller Bart und die typische goldene Brille schmückt, blickt er gedankenversunken gerade den Beschauer von unten her an. Eine Tiefe der Geistesabwesenheit von der Aussenwelt drückt sich da aus, dass man meint, ein neben diesem Ohr abgefeuerter Schuss stört ihn nicht und schreckt ihn nicht auf. Man traut diesem ungewöhnlichen Gesicht seltsame Träume, die er auf die Kupfertafel schrieb, zu, noch ehe man sie kennt. — — — Künstler-Freundeskreise pflegen nie lange zu bestehen, weil die Unruhe des Berufs und dessen Entwicklungsbedürfnis als feindliche Elemente bald dazwischentreten. So eng sich diesmal auch der Kreis zusammengeschlossen hatte, — so drängende gemeinsame Interessen sie als Vertreter einer noch nicht anerkannten, neuidealistischen Kunstweise hatten, rissen neue Pläne und Aufgaben sie doch auseinander. Stauffer ging eines Tages nach Rom — seinem harrenden Verhängnis entgegen, — um dort einsam mit sich und der Antike Bildhauer zu werden, — welches Beginnen der Freundeskreis in der »Villa Anna« durch ein höchst ausgelassenes Abschieds-Bacchanale feierte, ohne zu ahnen, dass dieser

Abend auch der letzte Glanzpunkt der Tafel für immer sein sollte; Prell stieg auf die Gerüste im Festsaal des Hildesheimer Rathauses, um dort in lebensvollen Zügen die Geschichte der märchenhaften Domstadt an die Wände zu malen; Klinger aber machte noch einen Entwurf zu der Mädchenfigur einer »Salome« und dann drängte es ihn in eine andere Welt. Er wollte in Rom das Marmorhauen erlernen und sich jetzt ganz der Plastik gleich Stauffer zuwenden. Aber Menschenentschlüsse! Er diente wie Jakob um Rahel fast sieben Jahre, ehe die »Salome« in Marmor auferstand; der »Beethoven« blieb stehen; neue Bildwerke begann er nicht. Mächtige Eindrücke am Tiberufer, reiche innere Erlebnisse verlangten nach dem lebendigeren Ausdruck in Malerei und Radierkunst. — —

* * *

Klinger wird in Stauffers Briefen schon im Frühjahr 1888 als in Rom befindlich erwähnt. — Wie anders hatte er Einzug gehalten als 38 Jahre früher sein bewunderter Meister Böcklin! Dieser arm, unreif, unfruchtbar-verträumt, lebensunklug, — Jener mit 31 Jahren schon von bedeutender Vergangenheit, klar, ein Weltmann, in sorglosen Verhältnissen. Wie anders wirkte auch die Stadt auf beide Künstler! An der Antike wie der Renaissance ging der Schweizer fast anteillos vorüber, — nur die Landschaft reizt ihn, — virtuos gemachte Bilder entstehen ihm dort unter den Händen, die kaum einen Eindruck vom Ort ihres Schaffens verraten. Bei Klinger dagegen gewinnt gerade die Vergangenheit Leben vor dem staunenden

Auge, — sein Kunststil erhöht sich, — sein Sinn und seine Ideen klären sich aus unter dem Eindruck zweier grosser Kulturen; der Hauch der bildlichen Ewigkeit über der vergangenen Tiberstadt löst ihn vom Menschenloos und lässt das Menschentagewerk als nichtig schliesslich vor Fernblicken zusammenschrumpfen, wie sie ihm diese Stadt eröffnet, in der auch Michelagniolo das Menschsein vergass und sich unsterblichen Gedanken hingab. —

Körperlich lässt sich der Künstler in einer geräumigen Werkstatt der Via Claudia am Colosseum nieder, verschliesst sich wie in Paris als Einsiedler und arbeitet ohne Ruhe und Rast. Er bringt nahezu mit der Fruchtbarkeit der Jugendjahre hervor, und was er macht, ist ebenso neu als bedeutend in Idee und Ausführung. Nur alle paar Wochen kritisieren er und Stauffer, welcher sich in der Villa Strohl-Fern eingenistet hatte, einander, — in der guten Jahreszeit machen sie mit dem Club alpino anregende Sonntagsausflüge in die Abbruzzen, — erst wenn ihn das Fieber schon hat, reisst sich Klinger aus seinem Studio und verbringt die heissesten Sommerwochen im Gebirge oder an der See, oder macht seine schnellen Fahrten nach dem Süden, nach Oberitalien, um in Siena, Orvieto, Pisa, Florenz alte Kunst zu studieren und an letzterem Ort auch einmal im Januar 1893 den kranken alten Böcklin zu besuchen. Sonst verschliesst er sich, verkehrt selten mit Wenigen, wird aber bald Vielen durch den Nimbus um seinen Namen bekannt und bemerkt, wenn er

seine gedankenverlorenen Spaziergänge in die Campagna macht. — Einsamkeit ist in ihm und um ihn. —

Geist aber und Stimmung dieser Tage drücken jetzt das feste Gepräge auf den zweiten Teil der Folge: »Vom Tode«, welcher das eigentliche römische Werk ist, obgleich das Einleitungsblatt schon 1885 in Paris und weitere in Berlin entstanden sind. Die intime Wärme, — die leichte Hand, welche in Tod I manch' Blatt von gewinnender Anmut schuf, sind heraus, — die Ideen schauen nur noch die letzten Weltgesetze an, — gross und feierlich ist der Stil, als habe die Antike dem schaffenden Künstler über die Schulter geschaut, — die Aquatinta in der Technik ist mehr und mehr dem reinen und gemischten Stich gewichen, welcher eine kleine Reihe erlesener Meisterwerke der Kunst bezeichnet.

Bezeichnend ist das so weiche und doch bestimmt gehaltene Umrissblatt der Einleitung für den erhöhten Standpunkt. In Wolken thront dort der Weltgeist, riesig, mit durchdringendem Blick; er breitet die Arme über die höchsten Bergspitzen und hält die Sanduhr, welche mit ihrem Ablauf die Menschen von der Klippe stürzen heisst, — »jahrlang ins Ungewisse hinab«. Unbesorgt davor schreitet hingegen im Vordergrund ein Jüngling, — als feiner Vorklang auf: »Und doch«, — »integer vitae scelerisque purus« dem gleichen Abgrund zu; die ewige Jugendlichkeit des Weltwerdens und des menschlichen Anringens gegen das Schicksal liegt in seinem furchtlosen Schritt. — — Die Reihenfolge der Blätter in dieser Folge ist durch Irrtum in

Kunsthändler-Katalogen und Museen vielfach nicht richtig; Klinger hat nach Laune und Neigung die Einzelvorwürfe ausgeführt, nachdem der Gesammtplan feststand, — was zu irrigen Annahmen verleitet hat. Ich bitte meine Reihenfolge als authentisch zu betrachten, da sie auf der Angabe des Künstlers beruht. — — Blatt II, III, IV verbildlichen nach diesem Vorspiel die gebietenden Erdenmächte der Menschheit, welche das Schicksal zu erteilen, im Werke ihrer Hand die eigenen Tage zu überdauern scheinen, aber dennoch unfrei gerade durch ihr Thun der Selbstvernichtung unterliegen. »Der Herrscher« (II) empfängt trotz der Bitte seiner Gemahlin Fackel und Schwert von dem als Kirchenfürst gekleideten Tod, um sie in friedliche Gefilde drunten zum eigenen Verderb zu schleudern. — »Der Philosoph« (III) angelt im Hängen von eisiger Bergspitze nach der entglittenen Brille, ohne welche er die zerschmetternde Inschrift im Schnee: »Sciens nesceris« mit den beiden Tatzen daran nicht einmal entziffern kann. — Das noch fehlende Blatt IV wird im »Genie« den künstlerischen Erdenwahn unter gleichem Gesichtspunkt betrachten. —

Diesen ideellen Todesmächten stehen in Blatt V, VI, VII die materiellen Menschheitsgeisseln gegenüber: Die »Arbeit« (V) oder das »Elend«, bei der man die Menschheit im Joch vor einem Lastwagen mit riesigem Säulenkapitel erblickt, während ein teuflischer Vogt die kurze Mahlzeitspause überwacht. — »Der Krieg« (VI) und die »Krankheit« (Pest) für Blatt VII sind einstweilen erst in vielverheissenden Entwürfen vorhanden. —

Auf Blatt VIII: »Und doch« schreitet über nächtige Erde unter lichtem Himmel mit geierflügelartigen Wolken darin ein nackter schöner Jüngling und schaut begeisterten Auges der kommenden Sonne entgegen. Die menschliche Erkenntnis- und Selbstentäusserungskraft vergisst das Schicksal des Einzelnen, — schöpferische Vorstellungen von den Weltgesetzen, den Kategorieen, von Wesen und Zweck des ungeheuren Prozesses wachsen im kleinen Menschenhirn und trotzen der Vergänglichkeit. — Denn nur das Individuum stirbt, nicht die Gattung nach dem mächtig empfundenen Meisterstich: »Mutter und Kind« (IX), auf dem die tote junge Mutter im Sarg quer vor einem Säulenportal ruht und das Kind mit verwunderten Augen als Träger eines neuen Geschlechts auf ihrer Brust hockt. — Und die Geschlechter vergehen ihrerseits, aber die Menschheitsidee hält als geistige Macht mit strenger moralischer Selbstzucht des Religionsstifters, welcher auf der Bergeshöhe die reichgeschmückte »Versuchung« (X) von sich weist, die Glieder zusammen und bestimmt die Richtung. — Aber wiederum nur ein Atom sind Menschheit und Menschenwerk im Angesicht der ewigen Natur, durch welche die »Zeit« (XI) als hammerbewehrte Kriegergestalt mit starrem Blick, gefrässigen Nattern statt der Haare, über Tempeltrümmer schreitet und den Genius des Ruhms samt seiner Posaune niedertritt. — Welches aber ist der Zweck alles dieses Werdens, dieses Fortlebens in Fleisch und Blut die urewige Zeit hindurch und dieses milliardenfach getragenen Todesleids? Das Christentum wie der Buddhismus legen diesen

Prozess als eine moralische Läuterung für ein künftiges höheres Leben aus. Die heutige Naturwissenschaft sagt: die stets gesteigerte Vollkommenheit des Individuums! Max Klinger erklärt gleich Nietzsche den Zweck für einen ästhetischen; im schönsten und tiefsinnigsten Künstlerbekenntnis, das vielleicht jemals ausgesprochen ist, sagt er es schlicht: »Die Schönheit«! In dem ganz herrlichen Schlussstich: »An die Schönheit« kniet auf prangender Wiese zwischen prächtigen Baumgruppen der Mensch, welcher die entstellenden Kleider abgeworfen hat, und betet schluchzend im Anblick des rauschenden Meers die von ewigem Schönheitsdrang beseelte Natur an. — —

Hier aber ist ein Höhepunkt in Klingers bisherigem Schaffen erreicht. Welch' eine reiche und bewegte Welt bietet sich von ihm beim Rückblick dem staunenden Auge dar! Die höchste Anmut und Heiterkeit erfüllt den Schönheitsdrang der spielenden Jugendtage; mit dem Reifen und Erstarken des Geistes wie dem Erwachen des Temperaments gewinnen philosophische und ethische Triebe die Oberhand und stimmen das unverdorbene junge Gemüt tragisch; vom Panlachen übermütiger Akademikerjahre bis zur verzweifelten Düsterkeit des die Welt durchschaut habenden Mannes werden alle Register einer grossen Menschenseele geöffnet und grosse Ideengänge ziehen weltbedeutend Werk an Werk bei uns vorüber. Da ist der Entwicklungsprozess des Generalmenschen auf dem Daseinsgipfel sichtbar, wie ihn Dante, Michelagniolo, Goethe, Wagner durchliefen, — da scheint die Kunst

in ihrer höchsten Würde ein Spiegelbild der edelsten menschlichen Fähigkeit zu sein. — Hand in Hand damit und Schritt für Schritt aber offenbart sich ein immer mehr anwachsendes Bedürfnis nach einer neuen Kunstform für diese Ideen. Von der fast vollkommenen Anmut der Jugend her, deren origineller Schönheitssinn noch nicht übermässig weit sich über dem Herkömmlichen erhebt, tastet die Hand nach einer neuen Prägung für das ergrabene Gold. Manch ein Missgriff läuft mit unter, — mehr und mehr weiss der Künstlersinn sicher und sieghaft originale Gebilde hinzustellen; vergleicht man das Vollendete miteinander, so ergiebt sich eine fest zusammenhängende Kette von lauter Gliedern einer neuartigen Schönheit, die sich gerade so allmählich und sicher wie die Dantes, Michelagniolos, Goethes, Wagners die Welt erobern wird. Und in diesem monumentalen Wachstum bedeutet das Schlussblatt von Tod II den Gipfel und eine volle künstlerische Selbsterkenntnis. —

Aber eine Grenze ist dieser Punkt weder nach oben noch nach der Seite. Nachdem Klinger sein schönstes Wort ausgesprochen, macht er ruhig einen Punkt dahinter, giebt auf eine Frage noch ebenso gelassen eine Antwort in seinem Buch und schlägt die Richtung auf einen neuen Erdteil hin ein, den er entdeckt und sogleich zu bebauen beginnt.

Dazwischen reifen ein paar Gelegenheitsarbeiten. Die schon lange vorher begonnenen beiden Kopieradierungen nach Böcklins »Toteninsel« und »Früh-

lingstag«*) werden abgeschlossen; eine vortreffliche Tafel entsteht in seinem freien Stich nach desselben Meisters »Florakopf«, dessen glücklicher Besitzer Klinger ist; ein Stich von der »Fensteraussicht« der Via Claudia in Rom, — ein interessanter »Schabkunstversuch« nach einem weiblichen Akt werden auch nebenher geschaffen. —

Klinger war bis zu einem bestimmten Höhepunkt gekommen und sein Kunstprogramm allmählich in weitere Kreise gedrungen. Er hatte eine verachtete Technik hochgebracht, indem er auf ihren Ursprung und ihr innerstes Wesen einging und von dort aus eine neue Auffassung von ihren Aufgaben entwickelte. Wie Fragen und Äusserungen der Freunde, auch wohl Kritiken jedoch lehrten, kam man gemeinhin von dem alten Standpunkt noch nicht recht los; Irrtümer ergaben sich; Missverständnisse gerade in dem, was gewollt war und wohlgelungen schien, drohten sich unausrottbar festzusetzen. Ein wohlgeschulter, beweglicher, über ein reiches Wissen gebietender Geist legte der Künstler daraufhin einige Jahre hindurch seine Ideen über die Tafelkunst im Ganzen und seine Radierer-Ansichten im Besonderen abends in Notizen nieder, in denen er sich selbst Rechenschaft gab und zugleich laut gewordene Irrtümer widerlegte. Als sich genug angesammelt hatte, machte er ein Buch daraus, das 1891

---

*) Sämmtliche Kopie-Radierungen Klingers nach Böcklin ausser der »Flora« befinden sich als Autotypie im Böcklinband des »Künstlerbuchs« (Band I).

unter dem Titel: »Malerei und Zeichnung« erschien und bei Fachmännern wie Laien wegen seines Scharfsinns und seiner leichten Lesbarkeit Aufsehen machte. In der That ist es eines der besten kunstphilosophischen Bücher der Gegenwart. Die darin vertretenen Ansichten über Malerei und Plastik sind interessant wegen des Klingerpersönlichen, bieten viel Neues, sind aber nicht alle stichhaltig. Wenn der Künstler z. B. die Aufgabe der Malerei in der formalen Darstellung der Natur allein erblickt, fasst er die Grenze sicher zu eng. Er hat übrigens diese Ansicht durch seine eigene malerische Entwicklung widerlegt. Trotzdem muss jeder ernsthafte Kunstfreund dies Buch gelesen haben, weil es in der Festsetzung der »Griffelkunst« grundlegend ist.

Unter »Griffelkunst« versteht Klinger eine ganz bestimmte Art von Zeichnungen, Radierungen, Stichen, Holzschnitten, Steinzeichnungen; nicht zu ihr gehören 1. Studien als Vorarbeiten für ein künftiges Kunstwerk, 2. die Kopie eines fremden Kunstwerks, 3. die Kopie einer Naturwirklichkeit mit der Absicht einer einfarbigen Bildwirkung. Eine Handzeichnung Rafaels, Stangs Stich nach Lionardos Abendmahl, Mannfelds bekannte Radierung vom Kölner Dom sind dort Vorarbeit, — hier kunstgewerblich-dekorative Blätter. Die echten Werke der »Griffelkunst« hingegen stellen selbstständig und abgeschlossen mittels Hell und Dunkel eine Handlung oder Stimmung dar, in der ein geistiger oder seelischer Inhalt in symbolischen Bildern ausgedrückt wird. Diese »Griffelkunst« gebraucht das Bild wie der Dichter das Wort oder den Vergleich, — sie schildert

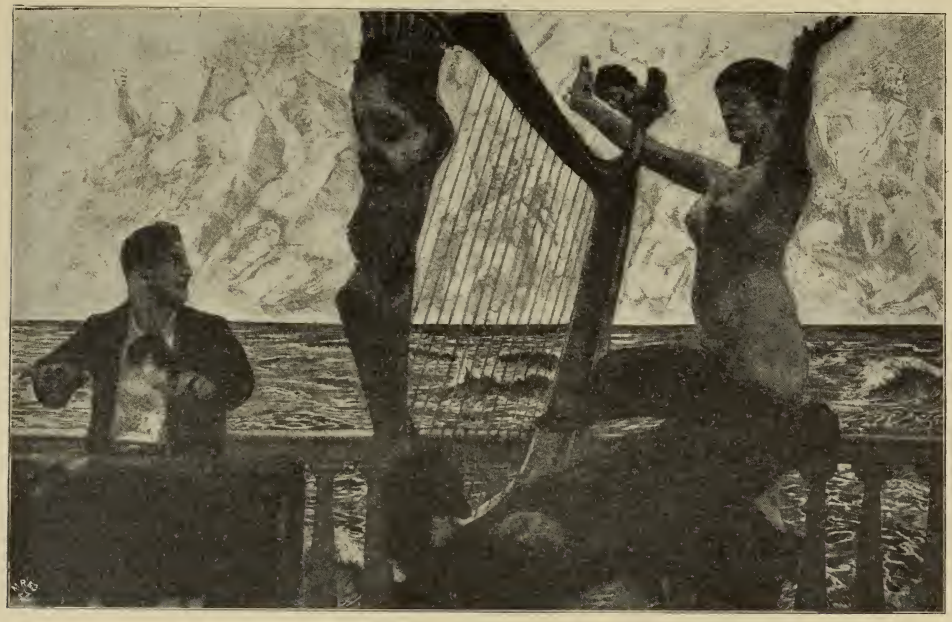
in zeitlichem Nacheinander wie die redenden Künste, während Malerei und Plastik nur einen ruhenden Punkt anpacken können; sie wird daher auch als eine erweiterte Kunst nicht vom Schönen allein abhängig gemacht, sondern darf das Hässliche darstellen, da sie dessen Eindruck durch einen späteren wieder aufhebt. Dürers und Holbeins gezeichnete Passionen sind Griffelkunstwerke wie ihre graphischen Cyklen; Goya ist Griffelkünstler wie Schwind einer war und Klinger in seinem ganzen Werk ein solcher ist. — Und Goya wie Klinger werden beide überall gerechtfertigt damit, wo sie in scheinbarem Missgriff Hässliches gebildet, um logisch zu entwickeln und durch den Gegensatz die Hauptpunkte scharf zu betonen. — Handlung und Stimmung sind der wesentliche Inhalt dieser »Griffelkunst«, welche also die nationale Verbindung von Malerei und Poesie in der ursprünglichsten und einfachsten Form darstellt. Diese Kunst ist demnach litterarisch. Man schaut tief in das Gewerk Klingerischer Ideen und Seelenregungen mittels dieses Hebels, der es öffnet, hinein, — man hat Klinger, und Klinger hat sich selbst in diesen klaren Gedanken prächtig begriffen. Über die Sache ist garnicht mehr zu reden.

Oder doch etwa? — Nanu? — Und die »Brahms-Phantasie«? —

Der drolligste Zufall spielt hier hinein. Das Griffelkunstbuch ist 1891 abgeschlossen, der Künstler fühlte sich kritisch sehr eingeordnet, geschachtelt und etikettiert. Nicht nur eine neue Weise der Radierkunst hat er geschaffen; er hatte sich sogar seine allereigenste Ästhetik

auf den Leib geschrieben. Da stutzt er; ihm fallen so allerlei Erinnerungen an das Wachsen seiner Folgen, an Analogieen in ihrem System mit jener Welt ein, die abends am Flügel sich ihm öffnet. Dazu gehen ihm neuerdings so merkwürdige Dinge durch den Kopf. Er hatte seine »Griffelkunst« mit dem litterarischen Wesen erschöpft geglaubt; wenn auch der Begriff der Stimmung die Tonwelt schon enthielt, so hatte er doch mit keinem Wort an ein musikalisches Ausdrucksvermögen der »Griffelkunst« gedacht. Mit kühnem Entschluss geht er an seine weittragendste Eroberung, den Griffel jetzt auch der Musik dienstbar zu machen.

Und das ist in der »Brahms-Phantasie« (1891—94) geschehen. — — Klinger war von jeher ein leidenschaftlicher Musiker und meisterlicher Klavierspieler; sein Flügel stand stets in der Werkstatt; von der Dämmerung an tauschte er oft die Welt der Farben und Formen mit der der Tonschwingungen, indem er bis tief in die Nacht hinein vor den Tasten sass. Bach, Schubert, Beethoven vor Allem kamen dann zu ihm, und unter ihnen und seinen Werken vergass der einsame Künstler die Mühseligkeit seiner heissen Arbeitstage, — alles Angstvolle, Lähmende, Beengende, das schöpferische Kunst immer begleitet, fiel ab. Wellen rauschen, Blumen düften, schöne Menschen wandeln still dahin, — die Phantasie schwingt sich in Fernen von unendlicher Einsamkeit. Seit den achtziger Jahren ist Brahms der Lieblingszauberer des Künstlers geworden. Namentlich die Musik zu Hölderlins idealschönem Schicksallied bannte ihn und weckte immer wieder die heissen Träume



Evokation. Aus: Brahms-Phantasie.

(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

von einer düsteren Vorbestimmung, denen man oft bei ihm begegnet. Und das treibt ihn zu einer Ausdeutung dieser Musik, die in 41 Stichen, Radierungen, Schabkunstblättern in den letzten drei römischen und dem ersten Leipziger Jahr unternommen wird.

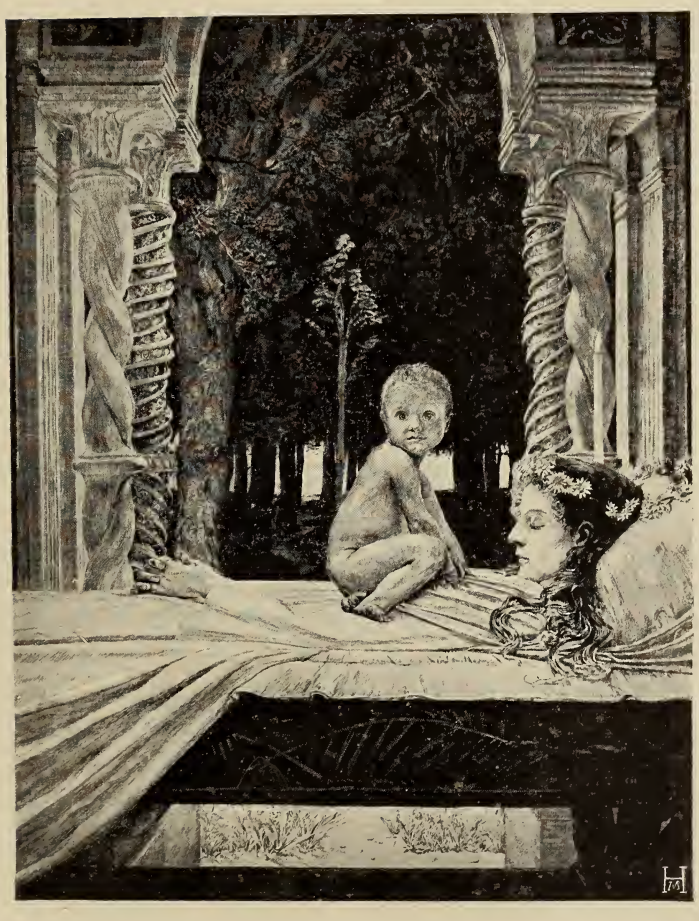
Und dies ist theoretisch eine neue Eroberung Klingers. Alt ist die Verbindung von Dichtkunst und Malerei, — alt ist auch der Versuch, in eigentümlicher Verwendung der Farbe musikalische Stimmungen zu erzielen; von Tizian und Giorgione geht hier bis zu Böcklin und G. Max eine feste Bahn. Lieder zu illustrieren ist auch schon früher gepflegt worden, aber der Text gab die Vorwürfe, nicht die Musik. Meines Wissens hat erst Gabriel Max zuerst in seinem Jugendalbum schüchtern versucht, das musikalische Thema in Zeichnung umzusetzen. Zu einer Fortführung ermuntert, erwiderte er einem meiner Freunde: »Unmöglich, — man könnte verrückt über diesen Dingen werden!« — Wie günstig lagen die Verhältnisse hier hingegen für Klinger! Musiker von Leidenschaft, war er bei der Arbeit immer voll tönender Seele. Man sieht's überall. Bewusst greift er für sein System nach dem Vorbild des musikalischen Satzes mit seinen Vorspielen, Ruhepunkten, Abklängen, seinem begleitenden Beiwerk, — unbewusst drückt sich rhythmisches Gefühl, Vorliebe für das Stimmungsgemässe, Visionäre, für die tonwogenhafte Wärme und Dämmerung in seiner Aquatinta aus, — die Mittel liegen seit langem erfolgsicher bereit, — ein kleiner Anstoss genügt, — und riesenhaft bricht es heraus. Wie ein heisses Aufflammen der über den

Todesbildern lang verhaltenen Leidenschaft und dann ein stilles Sammeln in Schönheit wird es jetzt, — ein Ahnen steigt auf, dass mit diesem Werk der Abschied von der Kupfertafel für lange Jahre verknüpft ist, — im Rückblick auf mehr als zwölf Jahre treuster Liebe entfaltet er alle Töne, die er beherrscht. — — Seine beste Technik, sein reichster Ausdruck, seine geistreichste Erfindung entfalten sich noch einmal in der »Griffelmusik«. Prunkvoll dazu schimmert das ewige Rom mit seiner Antike und seiner Renaissance vom toskanischen Quattrocento bis zum Barocco durch die Ideen und Formen; und der letztere Stil, der ja auch ein stark musikalischer ist, leiht den starken Affekten und schwungvollen Linien spürbar vielfach die stilistische Eigenheit.

Wie glänzend schon in der Erfindung und wie fein aus dem Thema heraus schlägt das Titelblatt: »Akkorde« die Tonart an! Der Mensch sitzt auf einem Pfahlbau unter schattigem Zeltdach im wogenden Meer und spielt das Spinett, indes die Muse zur Seite durch die Geste ihrer Hände ihm die Melodie reicht, welche ein Meermensch drunten und spielende Nymphen der grossen Harfe an der Wassertreppe entlocken. Der Naturlaut des Wogenschlags giebt dem Menschen die musikalische Eingebung; auf ihm auch geleitet der Tongedanke im schnellen Segelboot dem Gestade drüben zu, an dem eine Felsenbucht mit einem Tempel im dämmerigen Hintergrund sichtbar wird. — Nun ist der Mensch unter Musik gesetzt; anmutig gleitende Lyrik, sehnsuchtsvolle Elegieen strömen unter seinen Fingern hervor

und umspinnen ihn mehr und mehr bis zu allmählichem Versinken und Verdämmern in der Tonwelt. Ein paar reizende illustrative Vorwürfe, welche den Gedichten noch näher als der Musik stehen, bilden die leichte, gleichsam prüfende und die Tonart suchende Einleitung dazu. So das hübsche Bild zu »Alte Liebe«, in dem ein Jüngling angesichts einer italienischen Stadt auf seiner Veranda liegt und in alten Briefen blättert, wobei ihm Cupido ungesehen zuschaut; so auch die »Feldeinsamkeit« und eine Reihe kleinerer Vignetten, Randzeichnungen und Bildchen. Auf alle Nebenbilder des Werks kann im Rahmen des hier vorhandenen Raumes nicht eingegangen werden, obgleich sie gerade viel frische Erfindung bieten, — sie erforderten beinahe ein eigenes Buch. — In diesen Einleitungsbildern eine zweite Stufe vertreten drei Bilder zur Liebessehnsucht eines »böhmischen Volkslieds«. Hier ist der Vorwurf nicht mehr dem Text entnommen, sondern frei aus der Melodie und ihren sinnlichen Erregungen geschöpft; ein träumendes nacktes Weib am Sumpfwald in der Dämmerung, — ein Mann, der auf abendlicher Wiese von einer visionären Frauengestalt trotz seines Widerstrebens an einem Baum niedergehalten wird, — ein schwermütig auf seinem Lager im mondhellen Zimmer sitzendes Mädchen, welches den Kopf in den Händen birgt, während der ersehnte Geliebte als Vision zu ihren Füssen sitzt, verbildlichen diese einfacheren Tonträume. — In der dritten Stufe ist der Zusammenhang mit Hölderlins Schicksallied und dessen gebundener Musik ein noch loserer; die Phantasie schweift kühn

über die Melodie hinaus und ergeht sich in leidenschaftlich durchglühten Vorstellungen vom ältesten hellenischen Mythos bis zu dessen Zusammenklingen mit der Menschheit und ihrem Schicksalsfluch, welche der Griffelmusiker in monumentalen Gesichten aus der Musik auf die Kupfertafel übersetzt. — Eine besondere, der ersten verwandte, aber in der Idee gesteigerte Einleitung beginnt in der »Evokation« diesen Hauptteil der »Brahms-Phantasie«. Nicht mehr die Natur hat jetzt das Wort als Lautgeberin für nachstammelnde schlichte Tonklänge, — sie steht nur noch im Hintergrund einer metaphysischen Kunst, die als Herrscherin über Rhythmus, Gesetz, Ausdruck Alles wiederzugeben vermag, was die Menschenseele in ihrer Kulturhöhe bewegt. Geradezu klassisch ist das hier verbildlicht. Dem leicht gekräuselten Meer ist die hehre Muse entstiegen, Maske und Gewand warf sie ab, glühenden Auges steht sie hüllenlos an der Balustrade und ihre erhobenen Hände schlagen begeistert die Saiten der Prachtharfe vor ihr, durch deren geistvollen Silenenmund die Stimmen entklingen. In freier Haltung, die Hände zum jubelnden Anschlag erhoben aber sitzt jetzt derselbe Mensch wieder am Spinett und begegnet entflammt dem Feuerblick der Hehren, durch welchen ihm die leidenschaftlich kämpfenden und schönheitsvollen Gestalten auf dem Wolkenhintergrund sichtbar werden. — Der freischaffende Geist der Musik ist im Spieler erwacht, — im Wellenschlag wilder Akkorde malt sich ihm in grossen Visionen der Göttersieg und die Götterherrschaft über die Sterb-



Mutter und Kind. Aus: Vom Tode II.

(Verlag von Amsler & Ruthardt, sowie der Verbindung für historische Kunst.)

lichen im hellenischen Sinne und in den Kontrasten, die Hölderlin in wenigen Zeilen angedeutet hat. —

Ein Toben und Krachen geht jetzt durch die Tonmassen, aus denen eine ruhige Schönheit sich langsam löst: die hässlichen Riesensöhne des Uranos stürmen im verzweifelten »Titanenkampf« gegen die Lichtwelt der Kroniden an, welche Apollo und Artemis mit sicheren Geschossen verteidigen. — Besiegt sinken die Riesen in die »Nacht« des Tartaros, in dem sie glotzäugig-dumpf mit ihren Gigantenleibern fast leblos liegen; ein stummes Brüten geht durch die Nachtschatten, aus denen sich nur eine Aussparung links oben mit einem Weib (Athene?) und einem auf ihre Kunde lauschenden Mann sowie einem griechischen Helm ablöst. — Zum »Raub des Lichts« ist im Erbarmen mit der im Dunkel gefangenen Menschheit ihr grösster Wohlthäter Prometheus ausgezogen und kehrt schon auf der durch einen langen schimmernden Faden sichtbaren Bahn zu ihr zurück, die ihn bereits sehnsüchtig erwartet. — Das volle Daseinsbewusstsein ist nun erwacht und mit ihm hellenischer Schönheitskult, der sich an geschmeidigen Gliedern in kunstvollem Tanz erfreut. Blühende Jugend windet sich um Opferfeuer und Priester am Hain auf einem »Fest«, und zu Ehren des dionysischen Urgotts haben die Jünglinge Bocksschwänze umgelegt. — Wie in der Idee dieses letzten Meisterstichs ein Anklang an Nietzsches geistvolles Jugendwerk: »Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« vernehmbar wird, so auch in der »Entführung des Prometheus«, der durch Hermes und den Adler des Zeus auf das Meer

Fest. Aus: Brahms-Phantasie.

(Verlag von Amsler & Ruthardt.)

hinausgetragen wird; denn der Schicksalruf schmettert in den Menschenfrühling hinein und wird fortan das grausame Verhängnis der Besten. — Das Grauen vor den Schicksal gebenden Göttern ist jetzt erwacht und äussert sich im demütigen Stieropfer bei den Nomadenzelten. —

Dieser Schicksalsfluch begleitet fortab die Menschheit auf ihrem Kulturgang, — er wird das Thema der frühsten Dichtung und durchzieht jetzt als Leitmotiv im Geiste des von Klinger angeführten Hölderlinschen Schicksalliedes, — seiner oft bei ihm wiederkehrenden Lieblingsdichtung! — alle Bildvorwürfe:

»Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab«.

Daneben erblickt man den greisen Sänger Homer mit der Harfe bei einem sphinxartigen Tier, dessen Auge mit fragendem Verständnisdämmern zu ihm aufschaut. Am Strand lagern Ungetüme als Kadaver, während in Wolken Zeus und Hera dahinziehen. Drunten also Entwicklungskampf, der in den Stufen Urtier, Mischtier, Mensch mit einem leisen Streifen naturwissenschaftlicher Bekenntnisse, die sich manchmal bei Klinger finden, angedeutet ist, — oben die Gottheit in ruhigem Glück. — Den Menschen allein ist Elend und Leid beschieden; hilflos treiben sie auf stürmischen Meereswellen und schauen in der Not gebannt auf das einzige Labsal: die unerreichbare Schönheit, welche als Schaumgeborene sich sonnig über ihnen erhebt. — Ein Phantom ist auch ihr einziges Glück, denn wo das Leben in seiner »Jugendblüte« wie mit einem Göttergeschenk begnadet ist, da kommt der Tod als gewappneter Reiter auf die Burgwiese und ruft das angstvolle Mädchen ab, — und selbst die »Arbeit« ist als Friedensbringer nur ein Wahn, denn spitze Schwerter spriessen aus den Furchen, die der Bauer eben mühselig gepflügt hat; über den Wolken droben reisst dazu eine Faust das Gewicht vom Richtmaass.

Eine düstere Hoffnungslosigkeit zieht durch diese anklagenden Akkorde, — sie strömt schliesslich in Wehmut und die heldische Ergebung des grossen Menschen aus, welche das letzte Blatt vom »befreiten Prometheus« als Stimmung enthält. Der im Anfang entführte Menschheitswohlthäter findet hier die Entfesselung von langer Qual. Lächelnd steht Herakles am jähen

Fels und lauscht dem jauchzenden Zuruf der Okeaniden im unheimlichen Seekessel drunten, — der Halbgott

Prometheusstudie. (Aus dem »Pan« 1896 II.)
(Besitzer: Harry Graf Kessler.)

selbst hat das Gesicht zu schwermütigem Sinnen in die Hände gedrückt. — Dieser tiefempfundene und gross

gedachte Schlussakkord zu Klingers ureigener Schöpfung in der »Brahms-Phantasie« hat für mich stets, so oft ich ihn betrachte, einen seltsamen künstlerpersönlichen Zug. Klinger hatte in mehr als fünfzehnjähriger Entwicklung und unter dem grössten Aufwand von Kräften jetzt Alles gestaltet und gesagt, was er sagen wollte . . . er war entschlossen, den Grabstichel für lange aus der Hand zu legen . . . da mochte, wie ich schon früher einmal hervorhob, ein persönlicher Ton sich einmischen, — jenes seufzende Aufatmen, das auch Wagner den Schluss seiner letzten Schöpfung: »Parsifal« lauten liess: »Erlösung dem Erlöser!« —

Nur ein paar belanglose Gelegenheitsarbeiten kommen noch auf die Kupfertafel, — ein paar seiner hübschen »Ex-libris« entstehen noch ausser den früheren und den beiden für Fritz Gurlitt, — nämlich das für Bode, Peters, sein eigenes mit dem schöngebildeten nackten Weib am Meer, — dann legt er Radiernadel und Stichel, die so leicht und fügsam wie ein Bleistift anderthalb Jahrzehnte hindurch jeden flüchtigen Einfall aufgezeichnet und jeden ernsten Gedanken gestaltet, bei Seite. Die Kupferplatten verstaubten und setzten Spinnengewebe an, — ein Farbenspritzer huschte gelegentlich darüber her, — schliesslich überzog sich auch der gleichmässig und dicht mit glitzerndem Marmorstaub. — — —

— — — Aber Rom! — —

— Der hinreissende Fluss dieser Radierkunst hat uns mit sich bis in das erste Leipziger Jahr gezogen.

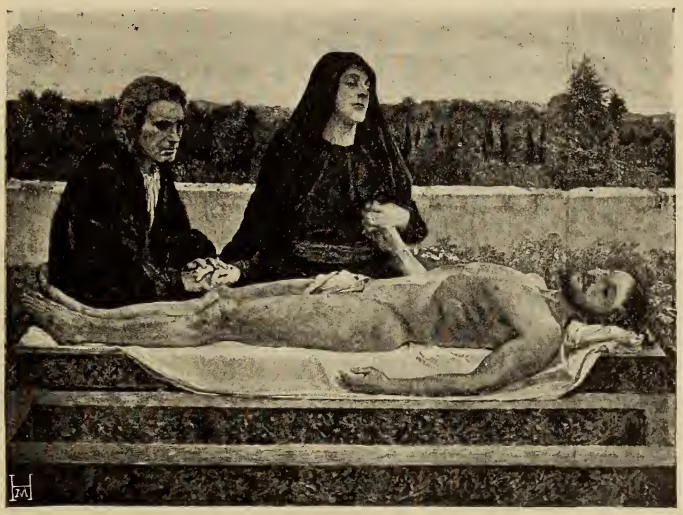
Wir kehren zum stillen Studio der Via Claudia und in das Ankunftsjahr 1888 zurück. Zum Radieren war Klinger nicht nach Rom gekommen, vielmehr zum Bildhauern; statt dessen malte er, wenn er nicht radierte. Die Farbenträume seines »Paris-Urteils« tauchen wieder auf; aber in sie mischen sich tiefe Eindrücke von den herben Quattrocentisten Botticelli und Signorelli, die er in Ober-Italien kennen gelernt hat. Er begeistert sich für deren strengen, auf Zusammenklang mit dem gebundenen Raum berechneten Stil, weil er nach der Überwindung der ersten Befremdung nachhaltig haften bleibt. Das arbeitet sich von Werk zu Werk fortab in seinen Malereien aus, wie es auch in den römischen Todesblättern und der »Brahms-Phantasie« deutlich sichtbar wird.

Mit einem wahren Heisshunger nach Farbe warf sich der Künstler in Rom sogleich auf ein grosses Gemälde, »Die Kreuzigung« (1888—91), dessen Aufbau so vortrefflich ist als Farbe und Durchführung einzelner Gruppen, während es als Ganzes noch nicht gelöst scheint. Originell aufgefasst ist die Gruppe der Feinde links mit der vornehmen Frau, dem Söldner, den Ratsmitgliedern, apart ist der frische Lokalton, rund und satt die Wirkung. Die Mittelgruppe mit Johannes, der ohnmächtigen Magdalena, der starren Maria lässt in der Farbe schon ebenso nach als in der Durchführung, während die Letztere in dem seelenvollen Heilandsantlitz mit dem blonden Haar und Spitzbart noch trefflich ist, das Kolorit jedoch gegen den tonschönen Thalhintergrund abfällt. Item, — einestags setzt der Künstler

den Pinsel hier nochmals an und sein Gesammtwerk wird um eine Hauptschöpfung reicher sein.

In Rom entsteht auch als ein interessanter Tonversuch der merkwürdige Vorwurf: »l'heure bleue« mit drei Nymphen auf einem Riff bei einem Feuer, während »die blaue Stunde«, d. h. im Süden jener Sonnenuntergangs-Augenblick eintritt, in welchem alle Gegenstände eine blaue Beleuchtung erhalten. Das ist hier ebenso fesselnd wie malerisch als Selbstzweck des Bildes behandelt. — Als Wurf höher steht mit seinem streng gebundenen Stil und der ungemein frischen Farbe die »Pieta« (1890, Dresdner Gallerie), in der der altdeutsch-bürgerliche Johannes und die in tiefem Mutterschmerz aufschluchzende Maria in einem Garten den todesstarren Heiland betrauern, während sich hinten eine Frühlingslandschaft mit Laubgrün und Cypressen stimmungsvoll aufbaut. In Typus und Fleischton ist der Heiland dem von der Kreuzigung ähnlich; davon abgesehen ist das Bild in seiner festen Zeichnung und seiner kräftigen Farbe Zeugnis von sicherem Können und gutem Geschmack, — es ist eines der besten Farbenwerke von dieser Hand. Aber schon auf ihm zeigt sich, was viele kleinere Bilder, wie die »Sirene«, der formenschöne Akt: »Am Strande«, das »Mädchen in der Campagna« in aller Meisterschaft der plastischen Form und aller Schönheit des Lokaltons weiterhin offenbaren: als Maler überwand Klinger das Modell nicht immer ganz, — es bleibt oft ein kleiner Rest zu wünschen übrig. Aber der Künstler ist als Maler so jung und besitzt so bedeutende Eigen-

schaften und eine solche Spannkraft, dass wir ruhig das bisher noch nicht ausgesprochene Hauptwort seiner Malerei abwarten können. Eine solche Zuversicht enthält auch das Urteil, das einer der besten »Maler« der Gegenwart einmal äusserte: »Klinger wird ein ebenso



Pietà. Nach der Radierung von Alb. Krüger.
(Mit Genehmigung des Verlegers Seemann & Co. in Leipzig.)

grosser Maler (wie er als Radierer und Bildhauer ist), wenn er keine Natur mehr nimmt.« — — —

— — — Dafür hat das Glück seiner Plastik von Anbeginn gelächelt und ist ihm treu geblieben, wie es seiner Radierung stets gewesen war. Klinger hatte den Entwurf einer »Salome« (Leipziger Museum) nach

Rom mitgenommen, um ihn dort nach den schon beim »Beethoven« erwähnten Grundanschauungen von farbiger Raumwirkung auszuführen. Er brachte sein plastisches Meisterwerk damit in die Heimat zurück. Ein vollendeter Geschmack in der farbigen Zusammenstellung, ein plastischer Sinn, ein erstaunliches Lebensgefühl, ein geläuterter Stil und die Klingerische Fähigkeit, mit sicherer Hand einen gewollten Grundtypus schlagend zu treffen, sind die äusseren Kennzeichen dieses genialen Werks. Wie zufällig und leicht fallen die Gewandfalten, — wie ungesucht hängt die ausgezeichnet geformte Hand unter dem jungen Busen! Und in der Pause eines Gesprächs gleichsam lächelt dies zierliche Gesicht mit halb koketten halb energischen Teilen unter dem braunen Wulsthaar und auf dem schlanken Hals Dich an! Nur in einem schnellen Augenblick ist das Spiel dieser lebendigen Muskeln, das feine Leben in diesem zarten Fleisch und den erst halb entwickelten Formen beruhigt, — gleich wird es wieder beginnen und Dich beschäftigen. Aber ein schneller Blick in diese verzehrenden Augen macht Dich erstarren, wenn Du Menschenkenner bist. Etwas Unersättliches brennt darin, — das Verlangen einer jugendlich-feurigen Rasse, — die schaffensdurstigen Züge einer Natur von noch ungebrochenem Temperament. Es ist ein moderner Medusenkopf, der das Jünglingshaupt mit dem gebrochenen Blick und die verkniffenen Züge eines Greises am Sockel nicht nötig zur Deutung gehabt hätte, denn in allem seinen Liebreiz erscheint das Weib mit dem zufälligen Namen »Salome« in Wirklichkeit als der

Vampyr, als der es bei jugendfeurigen wie überlebten Rassen eine verhängnisvolle Rolle spielt. — Mit diesem Werk konnte Klinger 1893 Rom getrost verlassen; zu lernen fand er nichts mehr dort für sich; eine Ruhe und Sicherheit war bei ihm jetzt an die Stelle unsteten Hastens und Drängens getreten, mit der er daheim nun an die Gestaltung umfangreicher Pläne gehen konnte. —

Der grosse Erfolg einer Münchener Gesamtausstellung 1891, welcher die bisherige kleine treue Gemeinde des Künstlers mit einem Schlage auf die besten Kreise unseres Volks erweiterte, die Mitgliedschaft der Bayerischen Akademie und als das vielleicht schmeichelhafteste Urteil der Künstler die Ehrenmitgliedschaft der Kunstgenossenschaft dem 34jährigen Klinger einbrachte, rief ihn mit lockenden Stimmen nach Norden in die Heimat. Er lässt sich im Elternhaus zu Leipzig nieder und richtet sich auf einem öden Fabrikhof nahebei in einem riesigen früheren Arbeitssaal vorläufig seine Werkstatt ein, so gut es ging. Und in diesem Plagwitzer Vorortidyll blieb er haften, — einsam hausend, einsam schaffend. Nur rasche Fahrten nach Berlin, Wien, Tirol, von Triest aus eine abenteuerliche Fahrt im Fluge fast nach Montenegro, 1894 eine mehrmonatliche Reise durch Griechenland und dessen Inselmeer, um Marmor zu beschaffen und seine Kenntnis der Marmorarten zu vermehren, unterbrachen die stille Eintönigkeit. Er hatte so wenig Bedürfnis nach der Welt draussen, dass er eine glänzende Wiener Professur ausschlug, wie er

schon früher zwei oder drei Mal den Professortitel ausgeschlagen hatte, — er nahm den Letzteren erst vor einigen Jahren von seinem engeren Vaterlande an, weil er ihn nicht gut ausschlagen konnte. —

In dieser Stille wachsen jetzt bedeutende Werke in dem monumentalen Stil, welchem Rom das Gepräge verliehen hatte. Und die schönsten Früchte spendet dabei die Plastik, in welcher bald die »Kassandra« (1895, Leipziger Museum), der »Salome« den Vorrang streitig machte. Der Stoff ist noch vollkommener beherrscht, — die polychrom-musivische Anschauung noch weiter in der Verwendung von verschiedenfarbigen Marmorarten und von Bronze getrieben, — das Lebensgefühl auf derselben Höhe, — der Stil edler noch durch die naive Einfachheit des Ausdrucks, der mit den besten Antiken wetteifert. Leicht geneigt ist das schöne, stattliche Weib und im tiefsten Lauschen der versonnenen Augen blickt es vor sich hin und hört die voraussagende Stimme der Götter. Dass die Ausführung eine meisterhafte ist, scheint selbstverständlich. Das eigentliche Gnadengeschenk des Kunstwerks aber ruht in der engen Verbindung von wahrhaft antiker Ruhe und modernem Feingefühl für die physiognomische Regungsweise aller Sinne und das Spiel der Muskeln im lebenden Körper. — In der letzteren Hinsicht ein geniales Werk ist auch eine »Nymphe« (1898) mit vorgebeugtem Körper, als schaue sie in einen Wasserspiegel. Die Haltung ist nicht vorteilhaft; sie war durch die Beschaffenheit des Marmorblocks bestimmt, von dessen Zufälligkeiten der Bildhauer oft abhängt;

dankt doch auch einem solchen Umstande bekanntlich Michelagniolo's berühmter »David« die eigentümlichen Verhältnisse. — Daneben wächst in diesem Augenblick — Herbst 1898 — der »Beethoven« aus der tastenden Skizze von 1887 heraus jetzt mit dem reifen Können des Meisters zu einem zweifellosen Wurf, während eine mit erhobenen Händen und begeistertem Blick nach oben einher schreitende »Muse« (1898) für die Leipziger Universität im Modell vollendet ist. Für eine geplante »Lampe« ist ein ungemein geistreiches und übermütiges Relief der »Leda mit dem Schwan« schon vorhanden, und die kleine ältere Bronzefigur einer »Tänzerin« von pompejanischer Ausgelassenheit ist inzwischen zu einer drolligen Gruppe ergänzt worden . . . ein packendes Leben und lustiges Hämmern ist in Klingers Werkstatt und dem nahen Steinmetzenraum, in welchem die Blöcke aus dem Rohen gehauen werden, dass es eine Lust zu hören ist . . . Keime künftiger Werke erblickt man überall . . . ist ihm die Plastik doch jetzt das geworden, was früher die Radierung war: das glückbringende Lieblingshandwerk. —

— — In seinen tiefsten Träumen freilich wandelt Klinger noch immer und wohl für immer über Blumenauen mit leuchtenden Farben von seltener Pracht und erschaut weltentrückt in ihnen stille Gestalten als Träger der grossen Menschheitsprobleme. — Über die Alpen hat er unvergessliche Erinnerungen an die frühitalienische Raumkunst mit ihrer strengen Grossartigkeit mitgebracht, die den Wunsch nährten, auch seinerseits Hand an Monumentalgebilde

zu legen. Kaum in Leipzig angelangt, spannt er eine schon in Rom 1892 begonnene und in die Heimat mitgebrachte riesige Leinwandfläche auf, die er von 1893—96 mit der grosserdachten Allegorie: »Christus im Olymp« bedeckte; in ihr ist der ideelle Zusammenprall von Antike und Christentum in anderer Weise verbildlicht als es durch Ibsen in seinem Doppeldrama: »Kaiser und Galiläer« geschah. Als ein von Palmenstämmen gegliedertes Triptychon zeigt das Bild in seiner tiefgestimmten Predelle den Tartaros voll lebendiger Titanengestalten, — im linken Flügel die auf den Vorgang aufmerksam lauschende Fabel- und Naturwesen-Welt, — im rechten noch Olympier, unter denen der bunte Ares fröhlich seine Klinge wetzt. Zwei ausgezeichnete Marmorfiguren nackter Nymphen, welche ergriffen und gespannt auf das Ereignis oben schauen, befinden sich als ideelle Stützpunkte in der Basis. Ein weiter blumiger Göttergarten mit dem Meer und einem bunten Tempel auf der Höhe im Hintergrunde eröffnet sich und zeigt einen in aller Ruhe dramatisch gestimmten Vorgang. Als blasser Dulder im goldgestickten Bischofskleid tritt Christus einher, welchem die Kardinaltugenden als züchtig verhüllte Frauen mit dem schweren Holzkreuz folgen und auf die geringschätzigen Blicke der nackten Aphrodite und ihrer Frauen daneben nicht achten. Ein Todesschrecken geht von diesen Gästen auf die Olympier aus: der greise Zeus zuckt zurück und starrt den Fremden an, Hera ist in Ohnmacht gefallen, Cupido kommt herausfordernd nach vorn,

die Andern warten stumm des Kommenden. Nur Bakchos tritt dem Heiland herzhaft mit der Schale der Begeisterung zum Willkommgruss entgegen und die zierliche, bisher missachtete Psyche ist flehend zu dessen Füssen niedergesunken. — Der Aufbau des Bildes ist bedeutend, — die Durchführung nicht überall gleich, — aber die auf Freskowirkung hin gestimmte Farbe reich, von seltener Pracht, im Lokalton stark ausgeprägt und geschmackvoll zusammengebracht; bei der Wahl der Palette gab die symbolische Absicht den Ausschlag, — — nicht die Natur wies das Ziel, sondern ihre durchgeistigte Erhöhung. — In der Werkstatt des Künstlers und auf der Leipziger Gewerbeausstellung von 1897 in einem richtig abgestimmten Saal, wie er von Haus für das Bild gedacht ist, war die Wirkung bedeutend und geschlossen, — im Münchener Glaspalast ist es 1898 durch eine unsinnige Beleuchtung und Nachbarschaft meuchlings totgeschlagen worden. — Das hat diesem genialen Werk ein unverdientes Urteil von mancher Seite eingetragen, — wozu noch als dabei mitgewirkt habend kommt, dass gerade heute, nachdem vor zehn Jahren Natur und Naturalismus das Schlagwort war, die Tagesmode in ihrer Veränderungslust die »kleinen« Palettenkniffe bevorzugt. Ohne starke Mängel eines ersten monumentalen Versuchs leugnen zu wollen, glaube ich doch, dass diese trotzdem gewaltige Schöpfung sich die Anerkennung erzwingt, wie sich alle grossen Meisterwerke Bahn gebrochen haben. So neue und originale Dinge sind fast niemals Schlager, — sie wachsen

hinein in das Urteil der Zeitgenossen und bleiben bestehen, während die Tagesmoden wie Regen und Sonnenschein einander folgen und jagen! — —

* * *

Das ist das Werk von Max Klinger bis zum nahen Ende unseres Jahrhunderts. — Schon in seinem äusseren Umfang kündet es sich als eine der Gesammtkünstlerschaften an, welche wie die von Alberti, Lionardo, Michelagniolo, Dürer nur in sehr stark bewegten, nach Ausdruck ringenden Zeiten vorzukommen pflegen und dann gleichsam die ganze Kraft und die reiche Fülle von Anschauungen eines Jahrhunderts in sich enthalten. — Sein Buch: »Malerei und Zeichnung« ist grundlegend für die Griffelkunst, wird wahrscheinlich im Stil, kaum je aber in seinem Geiste veralten, — seine Malerei hat mit ein paar Würfen und riesigen Versuchen bedeutende Eigenschaften und grosse Gesichtspunkte, die in harrenden Aufgaben für Museum und Universität in Leipzig sicher glänzende Beweise in absehbarer Zeit ablegen werden. — Der neue Stil und die wichtigen

Ex-libris Max Klinger.

Probleme, welche die wenigen Plastik-Meisterwerke des Künstlers bisher gebracht und gelöst, reihen ihn schon heute unter die bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart ein. —

Sein Griffelwerk jedoch steht im Vordergrund bis heute, trotzdem er seit 1894 eine neue und monumentale Bahn eingeschlagen hat. In seiner Radiertechnik ist die schöne alte Kunst der Kupfertafel verjüngt, unendlich bereichert und aufs Neue den höchsten Ideen erschlossen; er ist heute unbedingt als einer der grössten Stecher aller Zeiten anerkannt. — Als Künstler dazu ist er mit dem Griffel in der Hand anscheinend alle Spuren menschlicher Gedankenflüge gezogen und hat alle Register der modernen Menschenseele geöffnet. Die Kulturen der letzten paar Jahrtausende liehen ihm ihre Formen, die in völlig neuer Prägung die Ideengänge moderner Naturwissenschaft, der herrschenden Philosophie, der sozialen, ethischen, künstlerischen Fragen, der Lebenstriebe und Zukunftsinstinkte der Gegenwart vielartig gestalteten und jede Tonart des Menschenempfindens von heiterer Lust bis zu düsterer Verzweiflung, von gelassenem Ernst bis zur demütigen Entsagung anschlugen. Eine unendliche Fülle von Bildern, Metaphern, Allegorieen aber war ihm in jedem Augenblick des leisesten Winks gewärtig . . . und was er auch anpackte und wie er es anpackte: immer geht der Zug zu einer kraftvollen neuen Schönheit hindurch!

Reynolds hat in einem seiner Vorträge das sehr angreifbare Wort fallen gelassen, dass der grösste

Künstler nicht mehr als etwa 6—7 einwandfreie Meisterwerke schaffe. An Raffael, Dürer, Böcklin wird es zu Schanden. Auch an Klinger. 300 Werke sind bis zu seinem 40. Lebensjahr etwa entstanden, — mehr als ein Drittel ist davon vernichtet, weil es vor seiner Selbstkritik nicht vollgiltig war. Von diesem Rest bestehen etwa 50 Werke jede Prüfung durch eine unbefangene Kritik . . . sie werden der Zukunft sagen, welch' eine Fülle von edelster Kunstschönheit in unseren Tagen aus dieser einen Hand eines Zeitgenossen geschaffen ist . . .

Und noch Anderes wird die Zukunft bewundern, wenn sie mit den weitesten Volkskreisen in die kraftvollen Schönheitsgebilde Klingers hineingewachsen sein wird, — wie jene Vergangenheiten im Lauf weniger Jahrzehnte einst in die Welt Michelagniolos, Dürers, Holbeins, Velasquez', Rubens, Rembrandts hineinwuchsen, so fremdartig ihnen diese schien und so viel tiefer vorher ihr Geschmack in Kunstdingen war. Denn hier wirkt das grosse Zuchtwahlgesetz der Kultur mit unerbittlichem Druck auf jede Bequemlichkeit. Die Volksinstinkte greifen nach allem Starken, Neuen, Reichen, das ihnen Verjüngung und Vermehrung der Seelenkräfte verheisst und in seinen Eigenschaften aus ihrem eigenen Volkskörper und seiner Zeitphysiognomie hervorging. Sie haben ihre Nacken willig einem Dürer, Michelagniolo, Shakespeare, Goethe, Wagner, — diesen harten und tyrannischen Eroberern, — gebeugt, — sie werden sich unbedingt auch dem Werk von Max Klinger beugen, weil in

einem halben Hundert von Plastiken und Malereien und 12 Folgen mit rund 150 Blättern aus seiner Hand bisher nicht nur die grösste Zahl von Meisterwerken einer so neuen als kraftstrotzenden Schönheit, sondern auch die umfangreichste Summe von lebensvollen Ideen und zündenden Vorstellungen in künstlerischer Form enthalten sind. Und das eben wird die unbefangene Zukunft, die rückwärts nur mit Thatsachen rechnet, bestaunen: gleich nach Wagner ist Max Klinger auch als eine der grössten Gestalten der Kunstgeschichte durch unsere Mitte gegangen! —

* * *

Wer die Welt kennt, macht sich nicht viel aus ihr; und Weltkenntnis und grosse Künstlerschaft fallen immer zusammen. Klinger hat sich um das Welttreiben nie viel gekümmert, — stets einsam gelebt, — und in diesem Drang nach Abgeschiedenheit sich, sobald es ging, 1895 in Plagwitz zu Leipzig dicht neben der Elternvilla ein reizendes Junggesellen-Asyl geschaffen. Ein tiefer Vorgarten verbirgt das Haus gegen die Strasse, — der hübsche kleine Hintergarten an der eilenden Elster (oder ist es die Pleisse?) stösst an den grossen elterlichen Park, so dass beide Grundstücke den Nachbar zwischen ihnen umfassen. Eine einfache Vornehmheit ist in der Fassade ausgesprochen, — die Räume nett, behaglich, nicht übermässig weit, — es fehlt nur eine Hausherrin darin. Ehefeindlich ist er nicht, — er behauptet immer lachend, dass »die Rechte« noch nicht gefunden sei und im Übrigen die materielle Pflege durch die treue Mutter und die bei-

den liebevollen Schwestern drüben im andern Haus zum Suchen nicht ermuntere. Das Haus enthält noch einen sehr geschickt angelegten Ausstellungssaal, einen Balkon zum Aktmalen im Freien, die Steinmetzenwerkstatt; die ganze hintere Hälfte nimmt der riesige und sehr bequeme Werkstattsaal des Künstlers ein, der die Bildwerke, Gemälde, Radier- und Schreibtische enthält, — als Bibliothek, Empfangsraum, Wohngemach, Musiksaal zugleich dient. Er ist die Generalbehausung, während alles Übrige trotz seiner sehr geschmackvollen Ausführung nur Anhängsel scheint. In ihm befinden sich überall ohne jede Aufdringlichkeit viele Erinnerungen an Klingers Reisen in Kunstwerken, Merkwürdigkeiten, hängen auch seine drei Böcklins, — er atmet überall die Nähe einer bedeutenden Persönlichkeit, der Arbeit Leben und Alles ist. Dringt doch, wenn nicht gerade die Steinmetzen nebenan hämmern, kein störender Laut vom Weltlärm hierher. —

Schlank, muskulös, gliederstark, mit kurzem blondem Haar und rötlichem Kinnbart, mit einem Paar abgrundtiefer brauner Augen hinter der goldenen Brille wirkt hier der Herr des Hauses ruhig nach Aussen, zurückhaltend, aber weltgewandt in seiner Bewegung. Klingers Natur hat in ihrem Empfinden und Denken etwas Keusches und giebt sich deshalb nach Aussen spröde; er hängt von Stimmungen ab; ein Fremder kommt ihm schwer nahe; Bekannten gegenüber ist er jedoch lebhafter. Durch seine vielseitige Bildung hoch interessant, ist er sehr durchdacht und von ungewöhnlicher Arbeitskraft. Er trifft meist den

richtigen Punkt im Urteil, ist streng in der Kritik, spricht niemals ab; jedes ränkesüchtige Wesen ist ihm völlig fremd und zuwider, — vielmehr leitet ihn in den Anschauungen über Kunst und Welt die sachlichste Unbefangenheit. — Dazu ist er von warmem Familiensinn und daheim wie im Freundeskreis auch heiter und gesprächig. Das Hervorstechende ist ein von Grund aus vornehmes und ritterliches Wesen, ein lauterer und goldechter Charakter, eine seelenvolle Gemütstiefe, die Fremden zu offenbaren er freilich eine fast mädchenhafte Scheu trägt. Ihm ist etwas Seltenes zu Teil geworden, das vor ihm nur Dürer so schön verkörpert hat: gewaltige Kunst, — eine stattliche und Frauenherzen leicht bethörende Erscheinung, — ein bedeutendes Menschentum; ihm fehlt nur die bestechende Lippenfreudigkeit des Nürnbergers, — sonst nichts!

Das ist das Werk und die Welt von Max Klinger! — — —

Berlin im Dezember 1898.

Franz Hermann Meissner.

Benutzte Litteratur:

Georg Brandes, Moderne Geister, II. Auflage (Frankfurt a. M. 1887).
Verschiedene kleinere Aufsätze von mir in Westermanns Monatsheften 1891, Kunst unserer Zeit 1894, Münchener Neuesten Nachrichten 1895/96.
Mein Max Klinger-Werk (München 1896, Franz Hanfstaengl).
O. Brahm, Karl Stauffer-Bern, IV. Aufl. (Leipzig 1896):
E. K. Graf zu Leiningen-Westerburg, Ex-libris von Max Klinger (Ex-libris-Zeitschrift Jan. 1897).
Paul Kühn, Christus im Olymp (Leipzig 1897).

Hinzuweisen ist ferner auf Vorträge und Aufsätze derselben Herren, welche ich schon im Band I: „Böcklin" anführte und in dessen Neudruck um einige mir von befreundeter Seite nachträglich genannte Namen ergänzte. Ich hebe von den Universitätslehrern darunter noch A. Schmarsow und Konrad Lange hervor. —

Für Klingers Anerkennung besonders gewirkt haben ferner: Max Lehrs, Hans W. Singer, Theodor Schreiber, sowie durch selbständige Schriften ausser den oben Genannten: F. Avenarius, W. Bode, Carl Frey, Jul. Vogel u. A.

D. H.

N. B! Die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder), Berlin W., hat sich um die bildnerische Ausstattung dieses Bandes in grosser Liebenswürdigkeit durch Vorlage von Blättern des Künstlers und Darleihung von Klischees verdient gemacht, was wir hiermit dankend erwähnen und gleichzeitig dabei auf die Anzeige der Firma im Anhang dieses Buches hinweisen.

Der Verlag.

Von demselben Verfasser erschienen bisher

bei **Franz Hanfstaengl** in München:

Das Werk von Max Klinger. ✣ ✣ ✣

Achtzig Heliogravüren und Ätzungen nach den Hauptgemälden des Künstlers, seinen schönsten Handzeichnungen, Studien, Entwürfen, seinen Bildwerken sowie einer Auswahl von Radierungen neben der Gesammtwiedergabe seines Radierungs-Cyklus »Eine Liebe«.

Ausführlicher Text von **Franz Hermann Meissner.**

Vorzugs-Ausgabe auf Japanpapier Mk. 400.
Gewöhnliche Ausgabe auf Kupferdruckpapier Mk. 200.

---

bei **Velhagen & Klasing** in Bielefeld
innerhalb des Knackfuss'schen Monographieen-Cyklus:

Paolo Veronese, mit 88 Illustrationen.

Giov. Battista Tiepolo, mit 74 Illustrationen.

Elegant gebunden je Mk. 3.—.

---

bei **Schuster & Loeffler** in Berlin:

Das Künstlerbuch, reich illustrirte Monographieen-Folge.

Band I: **Arnold Böcklin.**

Geschmackvoll gebunden, Deckelzeichnung von Hans Thoma, Mk. 3.

AMSLER & RUTHARDT

(Gebr. Meder)

Königl. Hofkunsthandlung.

Berlin W., Behrenstr. 29a.

Stets grösstes Lager sämmtlicher noch im Handel befindlicher Original-Arbeiten

von

MAX KLINGER.

Original - Handzeichnungen.

Verlag seiner beiden letzten, hervorragendsten Radierungswerke:

Brahms-Fantasie.

41 Stiche, Radierungen und Steinzeichnungen zu Compositionen von Johannes Brahms, Ledermappe, Querfolio . . . . . M. **600,—**

„Vom Tode". 2. Theil (1. Hälfte).

Eine Folge von 12 Blättern in Leinwandmappe . . . . M. **900,—**

Preiserhöhung beider Werke demnächst bevorstehend.

In neuen Ausgaben bei uns herausgekommen sind folgende Werke:

Opus II: Rettungen ovidischer Opfer.

Eine Folge von 15 Blättern in Mappe . . . . . M. **120,—**

Opus III: Eva und die Zukunft.

Eine Folge von 6 Blättern in Mappe . . . . . M. **48,—**

Opus VI: Paraphrase über den Fund eines Handschuhes.

Cyclus von 10 Compositionen in Mappe . . . . . M. **80,—**

Opus VII: Drei Landschaften.

3 Einzelblätter . . . . . à M. **60,—**

Opus VIII: Ein Leben.

Cyclus von 15 Blättern in Mappe . . . . . M. **120,—**

Opus XI: Vom Tode. 1. Theil.

Eine Folge von 10 Blättern in Leinwandmappe . . . . M. **150,—**

Vollständiger **Klinger-Katalog** gegen Einsendung von M. —,60 in Briefmarken franco.

Rosenbaum & Hart, Berlin, Wilhelmstr. 47

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 2469

LÜDERITZ & BAUER BUCHBINDEREI BERLIN W.